

II63.717

Roland BARTHES

Plăcerea textului

Traducere din franceză de Marian PAPAĞAGI

Roland Barthes despre Roland Barthes

Lecția

Traducere din franceză de Sorina DANAILA



CARTIER

Roland BARTHES

(1915, Cherbourg - 1980, Paris), critic literar și semiolog francez. Apropiat de căutările grupului Tel Quel, este asimilat *noii critici*, ale cărei poziții le depășește, devenind unul dintre precursorii criticii formaliste. Profesor la Institutul francez din București; lector la universitatea din Alexandria (Egipt); consilier literar la Editions de l'Arche; director de studii la École pratique des hautes études; profesor la Collège de France (catedra de Semiologie literară).

Opera critică:

Le Degré zéro de l'écriture, 1953;
Michelet par lui-même, 1954;
Mythologies, 1957; *Sur Racine*, 1963;
Essais critiques, 1964; *Critique et Vérité*, 1966; *Système de la Mode*, 1967;
S/Z, 1970; *L'Empire des signes*, 1970;
Sade, Fourier, Loyola, 1971; *Nouveaux essais critiques*, 1972; *Le Plaisir du texte*, 1973; *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975; *Fragments d'un discours amoureux*, 1977; *Poétique du récit* (în colaborare), 1977; *Leçon*, 1978; *Sollers écrivain*, 1979; *Le Grain de la voix*, 1981; *Littérature et Réalité* (în colaborare), 1982; *L'Aventure sémiologique*, 1985; *Incidents*, 1987; *La Chambre claire*, 1989.



Roland BARTHES

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE
ȘI AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA

*Roland Barthes despre
Roland Barthes*

Recția

Traducere din franceză de Bogdan BĂNĂȚĂ



644022

S.O.U. IASI



CARTIER

9-65-717

Roland BARTHES

Plăcerea textului

Traducere din franceză de Marian PAPAĞAGI

Roland Barthes despre Roland Barthes

Lecția

Traducere din franceză de Sorina DANAILĂ



644022

B.C.U. IASI



CARTIER

CARTIER®

Editura Cartier, SRL, str. București, nr. 68, Chișinău, MD2012.

Tel./fax: 24 05 87, tel.: 24 01 95. E-mail: cartier@cartier.md

Editura Codex 2000, SRL, Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2, București.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Difuzare:

București: Strada Toamnei, nr. 24, sectorul 2.

Tel./fax: 210 80 51. E-mail: codexcartier@gmail.com

Chișinău: bd. Mircea cel Bătrân, nr. 9, sectorul Ciocana. Tel.: 34 64 61.

Cărțile CARTIER pot fi procurate în toate librăriile bune din România și Republica Moldova.

LIBRĂRIILE CARTIER

Casa Cărții, bd. Mircea cel Bătrân, nr. 9, Chișinău. Tel.: 34 64 61.

Librăria din Hol, str. București, nr. 68, Chișinău. Tel./fax: 24 10 00.

Librăria Vărul Shakespeare, str. Șciusev, nr. 113, Chișinău. Tel.: 23 21 22.

Colecția Biblioteca deschisă este coordonată de Gheorghe Erizanu

Editor: Gheorghe Erizanu

Lector: Inga Druță

Coperta seriei: Vitalie Coroban

Coperta: Vitalie Coroban

Design: Victoria Dumitrașcu

Tehnoredactare: Vasile Țugui

Prepress: Editura Cartier

Tipar: Combinatul Poligrafic (nr. 61751)

Roland Barthes

LE PLAISIR DU TEXTE

© Éditions du Seuil, 1973

ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES

© Éditions du Seuil, 1975

LEÇON

© Éditions du Seuil, 1978

Roland Barthes

PLĂCEREA TEXTULUI

ROLAND BARTHES DESPRE ROLAND BARTHES

LECȚIA

Ediția I, septembrie 2006

© Cartier, 2006, pentru prezenta ediție.

Ediția I a cărții "Plăcerea textului" a apărut la Editura Echinox, Cluj, 1994.

Această ediție a apărut în 2006 la Editura Cartier. Toate drepturile rezervate.

Cărțile Cartier sunt disponibile în limita stocului și a bunului de difuzare.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Barthes, Roland

Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția: Eseu / Roland Barthes;

cop.: Vitalie Coroban. – Ch.: Cartier, 2006 (Combinatul Poligr.).

– 228 p. – (Biblioteca deschisă / coord. col.: Gheorghe Erizanu).

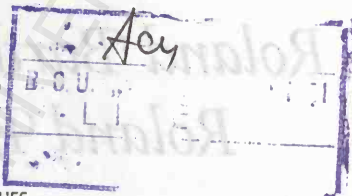
ISBN 978-9975-79-400-8

1500 ex.

821.133.1-4

B 35

ISBN 978-9975-79-400-8



Plăcerea textului

Singura patimă a vieții mele a fost frica.

HOBBS

Plăcerea textului: asemeni simulantului lui Bacon, poate spune: *să nu te scuzi niciodată, să nu explici nimic niciodată*. El nu neagă niciodată nimic: "Îmi voi întoarce privirea, aceasta va fi de-acum singura mea negație".

* * *

Ficțiunea unui individ (vreun M. Teste pe dos) care ar abolii în el barierele, clasele, excluderile, nu prin sincretism, ci prin simplă debarasare de acest bătrân spectru: *contradicția logică*; care ar amesteca toate limbajele, până și pe cele considerate incompatibile; care ar îndura, mut, toate acuzele de ilogism, de infidelitate; care ar rămâne impasibil în fața ironiei socratice (a-l duce pe celălalt la supremul oprobriu: *contrazicerea*) și a terorii legale (câte probe penale nu sunt întemeiate pe o psihologie a unității!). Acest om ar fi abjecția societății noastre: tribunalele, azilul, conversația ar face din el un străin: cine suportă fără rușine contradicția? Și totuși, acest contraerou există: este cititorul de text, în momentul în care își obține plăcerea. Atunci vechiul mit biblic se răstoarnă, amestecul limbilor nu mai este o pedeapsă, subiectul are acces la desfătare prin coabitarea limbajelor, *care lucrează cot la cot*: textul de plăcere este un Babel fericit.

(*Plăcere/Desfătare*: terminologic, povestea asta se clatină încă, mă poticnesc, mă împotmolesc. În orice caz, va exista întotdeauna o margine de nehotărâre; distincția nu va fi sursă de clasificări sigure, paradigma va scârțâi din încheieturi, sensul va fi precar, revocabil, reversibil, discursul va fi incomplet.)

* * *

Dacă eu citesc cu plăcere o frază, o poveste sau un cuvânt, e pentru că au fost scrise în plăcere (această plăcere nu este în contradicție cu tânguierile scriitorului). Dar contrariul? Faptul de a scrie în plăcere mă asigură – pe mine, scriitorul – în privința plăcerii cititorului meu? Câtuși de puțin. Pe acest cititor eu trebuie să-l caut (să-l “agăț”), *fără să știu unde este*. Un spațiu al desfătării se creează atunci. Nu “persoana” celui alt îmi este necesară, ci spațiul: posibilitatea unei dialectici a dorinței, a unei *impreviziuni* a desfătării: jocurile să nu fie făcute, să existe un joc.

Mi se înfățișează un text. Acest text mă plictisește. S-ar spune că *pălăvrăgește*. Pălăvrăgeala textului este numai această spumă de limbaj ce se formează sub efectul unei simple nevoi de scriitură. Nu ne aflăm aici în perversiune, ci în cerere. Scriindu-și textul, scriptorul întrebuințează un limbaj de sugăr: imperativ, automat, neafectuos, o mică revărsare de clicuri (aceste foneme lactate pe care uimitorul iezuit, van Ginneken, le plasa între scriitură și limbaj): sunt mișcările unei sucțiuni fără obiect, ale unei oralități nediferențiate, separată de aceea care produce plăcerile gastrosofiei și ale limbajului. Vă adresați mie ca să vă citesc, dar pentru dumneavoastră eu nu sunt decât această adresare; nu sunt, în ochii dumneavoastră, înlocuitorul a nimic, n-am nicio figură (sau cel mult o am pe aceea a Mamei); nu sunt pentru dumneavoastră nici un corp, nici măcar un obiect (și puțin mi-ar păsa de asta: nu în mine se află sufletul ce-și reclamă recunoașterea), ci numai un câmp, un

vas de expansiune. Se poate spune că în definitiv ați scris acest text în afară de orice desfătare; și acest text-pălăvrăgeală este la urma urmelor un text frigid, așa cum e orice cerere, înainte să se formeze în ea dorința, nevroza.

Nevroza este o soluție de ultimă instanță: nu față de "sănătate", ci față de "imposibilul" de care vorbește Bataille ("Nevroza este aprehensiunea timorată a unui fond de imposibil" etc.); dar această soluție de ultimă instanță este singura care îngăduie scrisul (și cititul). Ajungem atunci la acest paradox: textele, precum acelea ale lui Bataille – sau altele – care sunt scrise împotriva nevrozei, din sânul nebuniei, au în ele, *dacă vor să fie citite*, acea fărâmă de nevroză necesară seducerii cititorilor lor: aceste texte teribile sunt *totuși* niște texte pline de cochetărie.

Orice scriitor va spune deci: *nebun nu poci, sănătos nu mă încumet, nevrozat sunt*.

Textul pe care-l scrieți trebuie să-mi dea dovada că *mă dorește*. Această dovadă există: este scriitura. Scriitura este acest lucru: știința desfătărilor limbajului, kâmasŭtra sa (nu există decât un tratat al acestei științe: scriitura însăși).

* * *

Sade: plăcerea lecturii vine, evident, de la anumite rup-turi (sau de la anumite coliziuni): coduri antipatice (nobilul și trivialul, de pildă) intră în contact; neologisme pompoase și derizorii sunt create; mesaje pornografice se mulează în fraze atât de pure încât le-ai putea lua drept exemple de gramatică. Cum spune teoria textului: limba e redistribuită. Or, *această redistribuire se face întotdeauna prin tăietură*. Două margini sunt trasate: o margine înțeleaptă, conformă, plagiară (e vorba

de a copia limba în starea ei canonică, așa cum a fost fixată de școală, de folosirea corectă, de literatură, de cultură), și o altă margine, mobilă, vidă (aptă să ia orice contururi), care nu este niciodată decât locul efectului său: acolo unde se întrevade moartea limbajului. Aceste două margini, *compromisul pe care îl pun în scenă*, sunt necesare. Nici cultura și nici distrugerea ei nu sunt erotice; falia uneia față de cealaltă este aceea care devine erotică. Plăcerea textului este asemănătoare acestei clipe de nesuținut, imposibile, pur *romanești*, pe care libertinul o gustă la capătul unei mașinațiuni îndrăznețe, punând să fie tăiată frânghia care îl spânzură, în chiar clipa în care se desfășoară.

De aici, poate, un mijloc pentru a evalua operele modernității: valoarea ar veni din duplicitatea lor. Trebuie să înțelegem prin aceasta că ele au întotdeauna două margini. Marginea subversivă poate apărea privilegiată pentru că este aceea a violenței; dar nu violența este cea care impresionează plăcerea; distrugerea n-o interesează; ceea ce vrea ea este locul unei pierderi, este falia, tăietura, deflația, acel *fading* ce surprinde subiectul în inima desfătării. Cultura revine deci ca margine: n-are importanță sub ce formă.

Mai ales, evident (acolo marginea va fi mai netă) sub forma unei materialități pure: limba, lexicul său, metrica sa, prozodia sa. În *Lois*, de Philippe Sollers, totul e atacat, deconstruit: edificiile ideologice, solidaritățile intelectuale, separarea idiomurilor și chiar armătura sacră a sintaxei (subiect/predicat): textul nu mai are fraza ca model; este adesea un jet puternic de cuvinte, o panglică de infra-limbă. Și totuși, toate acestea se poticnesc de o altă margine: aceea a metrului (decasilabic), a asonanței, a neologismelor verosimile, a ritmurilor prozodice, a trivialismelor (citaționale). Deconstrucția limbii este tăiată de vorbirea politică, mărginită de foarte vechea cultură a semnificantului.

În *Cobra*, de Severo Sarduy (tradusă de Sollers și de autor), alternanța este aceea a două plăceri în stare de supralicitare; cealaltă margine este cealaltă fericire: încă, încă, mai mult încă! încă un cuvânt, încă o altă sărbătoare. Limba se reconstruiește altundeva prin fluxul grăbit al tuturor plăcerilor de limbaj. Unde, altundeva? în paradisul cuvintelor. Avem aici cu adevărat un text paradisiac, utopic (fără loc), o heterologie prin plenitudine: toți semnificanții sunt acolo și fiecare își atinge ținta; autorul (cititorul) pare să le spună: *vă iubesc pe toate* (cuvinte, turnări, fraze, adjective, rupturi: talmeș-balmeș: semnele și mirajele de obiecte pe care ele le reprezintă); un soi de franciscanism cheamă toate cuvintele să se așeze, să se grăbească, să plece iar: text împestrițat ca matostatul, învârstat ca în țesăturile chinezești; suntem copleșiți de limbaj, ca niște copii mici, cărora nimic nu le-ar fi vreodată refuzat, reproșat, sau mai rău încă: "îngăduit". Este pariul unei continue jubi-lațiuni, momentul în care prin excesul său plăcerea verbală sufocă și dă în desfătare deplină.

Flaubert: un fel de a tăia, de a găuri discursul *fără a-l face lipsit de sens*.

Desigur, retorica cunoaște rupturile de construcție (anacolutul) și rupturile de subordonare (asindetonul); dar pentru prima dată cu Flaubert, ruptura nu mai este excepțională, sporadică, strălucitoare, montată în materia vulgară a unui enunț curent: nu mai există limbă *dincoace* de aceste figuri (ceea ce vrea să zică, într-un alt sens: nu mai există decât limba); un asindeton generalizat cuprinde orice enunțare, astfel încât acest discurs foarte lizibil este *pe sub mână* unul din cele mai nebunești din câte se pot închipui: tot mărunțișul logic e în interstiții.

Iată o stare foarte subtilă, aproape de nesușținut, a discursului: narativitatea e deconstruită și istoria rămâne cu toate acestea citibilă: niciodată cele două margini ale faliei n-au

fost mai nete și mai marcate, niciodată plăcerea n-a fost mai bine oferită cititorului – dacă cel puțin el are gustul rupturilor supravegheate, al conformismelor truate și al deconstrucțiilor indirecte. Mai mult, reușita putând să fie aici pusă în legătură cu un autor, i se adaugă plăcerea performanței: isprava constă în a ține *mimesisul* limbajului (limbajul imitându-se pe sine), izvor de mari plăceri, într-un chip atât de *radical* ambiguu (ambiguu până la rădăcină) încât textul să nu cadă niciodată sub buna conștiință (și sub reaua-credință) a parodiei (a râsului castrator, a “comicului care stârnește râsul”).

Locul cel mai erotic al unui corp nu este oare *acolo unde îmbrăcămintea se cascade*? În perversiune (care este regimul plăcerii textuale) nu există “zone erogene” (expresie de altminteri destul de săcăitoare); intermitența, așa cum bine a spus psihanaliza, e cea care este erotică: aceea a pielii ce lucește între două piese vestimentare (pantaloni și tricoul), între două margini (cămașa întredeschisă, mănușa și mâneca); chiar această lucire este cea care seduce, sau mai mult: punerea în scenă a unei apariții-disparații.

Nu e aici plăcerea striptease-ului corporal sau a suspansului narativ. Nici într-un caz, nici într-altul nu sunt sfâșieri, nu sunt margini: ci o dezvoltare progresivă: întreaga excitare se refugiază în *speranța* de a vedea sexul (vis de licean) sau de a cunoaște sfârșitul poveștii (satisfacția romanescă). Paradoxal (pentru că e una de consum masiv), este o plăcere mai intelectuală decât cealaltă: plăcere oedipiană (să dezgolești, să știi, să cunoști originea și sfârșitul), dacă e adevărat că orice povestire (orice dezvoltare a adevărului) este o punere în scenă a Tatălui (absent, ascuns sau ipostaziat) – ceea ce ar explica solidaritatea formelor narative, a structurilor familiale și a interdicțiilor nudității, toate adunate la un loc, la noi, în mitul lui Noé, cel acoperit de fiii săi.

Cu toate acestea, povestirea cea mai clasică (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoi) poartă în ea un soi de tmeză slăbită: nu citim totul cu aceeași intensitate de lectură; un ritm se stabilește, dezinvolt, prea puțin respectuos față de integritatea textului; însăși aviditatea cunoașterii ne împinge să survolăm sau să sărim peste anumite pasaje (presimțite ca "plictisitoare") pentru a regăsi cât mai iute locurile fierbinți ale anecdotei (care sunt întotdeauna articulațiile sale: ceea ce face să înainteze dezvăluirea enigmei sau a destinului): sărim nepedepsiți (nu ne vede nimeni) descrierile, explicațiile, considerațiile, conversațiile; ne asemănăm atunci cu un spectator de cabaret care ar urca pe scenă și ar grăbi striptease-ul dansatoarei, smulgându-i grăbit veșmintele, *însă în ordine*, adică: respectând, pe de o parte și precipitând pe de alta episoadele ritului (ca un preot care și-ar *înghiți* slujba). Tmeza, izvor sau figură a plăcerii, scoate aici la vedere două margini prozaice; ea opune ceea ce este util cunoașterii secretului și ceea ce îi este inutil; este o falie ivită dintr-un simplu principiu de funcționalitate; ea nu se produce chiar la nivelul structurii limbajelor, ci numai în momentul consumării lor; autorul n-o poate prevedea: el nu poate să vrea să scrie *ceea ce nu se va citi*. Și cu toate acestea, ritmul însuși a ceea ce se citește și a ceea ce nu se citește este ceea ce face plăcerea marilor povestiri: s-au citit vreodată Proust, Balzac, *Război și pace* cuvânt de cuvânt? (Norocul lui Proust: de la o lectură la alta nu sărim niciodată aceleași pasaje.)

Ceea ce gust într-o povestire nu este așadar în chip direct nici conținutul său și nici structura sa, ci mai degrabă zgârie-turile pe care le impun frumosului ei înveliș: alerg, salt, ridic capul, mă arunc din nou. Nu are nimic de-a face cu profunda sfâșiere pe care textul de desfătare o imprimă limbajului însuși, și nu simplei temporalități a lecturii sale.

De unde două regimuri de lectură: una merge drept la articulațiile anecdotei, ea consideră întinderea textului, ignoră jocurile de limbaj (dacă citesc Jules Verne, o iau repede: pierd din discurs, și totuși lectura mea nu e fascinată de nicio *pierdere* verbală – în sensul pe care îl poate avea acest cuvânt pentru speologie); cealaltă lectură nu trece peste nimic; ea cântărește, aderă la text, ea citește, dacă se poate spune așa, cu aplicație și pornire, surprinde în fiecare punct al textului asindetonul care despică limbajele – și nu anecdota: nu extensia (logică) o captivează, dezvăluirea adevărilor, ci foietajul semnificației; ca în jocul de-a bâza, excitația vine nu dintr-o grabă procesuală, ci dintr-un soi de harababură verticală (verticalitatea limbajului și a distrugerii sale); în momentul în care fiecare mână (diferită) saltă deasupra celeilalte (și nu una *după* alta), atunci se produce spărtura și îl duce cu sine pe subiectul jocului – subiectul textului. Or, paradoxal (în asemenea măsură opinia comună crede că e de ajuns *să mergi repede* pentru a nu te plictisi), această a doua lectură, *aplicată* (în sens propriu), este aceea care convine textului modern, textului-limită. Citiți cu atenție, citiți tot, dintr-un roman de Zola, cartea vă va cădea din mână; citiți repede, pe frânturi, un text modern, acest text devine opac, decăzut din dreptul la plăcerea dumneavoastră: vreți să se întâmple ceva și nu se întâmplă nimic; căci *ceea ce se i întâmplă limbajului nu i se întâmplă discursului*: ceea ce se “întâmplă”, ceea ce “se duce”, falia celor două margini, interstițiul desfătării, se produce în volumul limbajelor, în enunțare, nu în suita enunțurilor: nu devorați, nu înfulecați, ci pașteți mărunț, tundeți cu minuțiozitate, regăsiți, pentru a-i citi pe acești autori de astăzi, tihna vechilor lecturi: fiți niște cititori *aristocratici*.

Dacă accept să judec un text după plăcere, nu mă pot lăsa dus să spun: acesta e bun, acesta e rău. Niciun palmares, nicio critică, căci aceasta implică întotdeauna o țintire tactică, o folosință socială și foarte adesea o acoperire imaginară. Nu pot doza, imagina ca textul să fie perfectibil, gata să intre într-un joc de predicate normative: este prea mult *asta*, nu e destul *ailaltă*; textul (se petrece același lucru cu vocea care cântă) nu poate să-mi smulgă decât această judecată, deloc adjectivală: *asta e!* Și mai mult încă: *asta e pentru mine!* Acest “pentru mine” nu este nici subiectiv, nici esențial, ci nietzscheean (“...în fond, e tot aceeași întrebare: Ce e *asta pentru mine?*...”).

Brioul textului (fără de care, la urma urmelor, nu există text) ar fi *voința sa de desfătare*: chiar acolo unde trece dincolo de cerere, depășește pălăvrăgeala și prin care încearcă să debordeze, să forțeze atotputernicia adjectivelor – care sunt aceste porți ale limbajului prin care ideologicul și imaginarul pătrund în mari șuvoaie.

Textul de plăcere: acela care mulțumește, umple, dă euforie; acela care vine din cultură, nu rupe cu ea, este legat de o practică *confortabilă* a lecturii. Textul de desfătare: acela care te pune în stare de pierdere, acela care descurajează (poate până la o anumită plictiseală), care face să se clatine temeiurile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistența gusturilor sale, a valorilor și a amintirilor sale, pune în criză raportul său cu limbajul.

Or, e anacronic acel subiect care ține cele două texte în domeniul său și în mâinile sale frâiele plăcerii și ale desfătării,

căci el participă în același timp și în mod contradictoriu la hedonismul profund al oricărei culturi (care intră în chip pașnic în el sub acoperirea unei arte de a trăi din care fac parte cărțile vechi) și la distrugerea acestei culturi: el se bucură de consistența *eului* său (e plăcerea sa) și își caută pierderea (e desfătarea sa). E un subiect de două ori clivat, de două ori pervers.

* * *

Societatea Prietenilor Textului: membrii săi n-ar avea nimic în comun (căci nu există neapărat un acord asupra textelor de plăcere), în afara dușmanilor lor: pisălogi de toate soiurile, care decretează decăderea din drepturi a textului și a plăcerii sale, fie din conformism cultural, fie printr-un raționalism intransigent (suspectând o "mistică" a literaturii), fie din moralism politic, fie prin critica semnificantului, fie prin pragmatism imbecil, fie printr-o naivitate de bufon, fie prin distrugerea discursului, pierderea dorinței verbale. O astfel de societate nu și-ar găsi locul, n-ar putea să se miște decât în plină atopie; ar fi totuși un soi de falanster, căci contradicțiile ei ar fi recunoscute (și deci ar fi restrânse riscurile de impostură ideologică), diferența ar fi respectată în ea, iar conflictul lovit de neînsemnătate (fiind neproducător de plăcere).

"Diferența să alunece pe nesimțite în locul conflictului." Diferența nu este ceea ce maschează sau îndulcește conflictul: ea se cucerește asupra conflictului, este *dincolo* și *alături* de el. Conflictul n-ar fi nimic altceva decât starea morală a diferenței; de fiecare dată (și acest lucru devine frecvent) când el nu este o tactică (țintind la transformarea unei situații reale), se poate arăta cu degetul în el lipsa-de-desfătare, eșecul unei perversiuni care se turtește sub propriul ei cod și nu mai știe să se

inventeze; conflictul e mereu codat, agresiunea nu este decât cel mai tocit dintre limbaje. Refuzând violența, refuz codul însuși (în textul sadian, aflat în afara oricărui cod întrucât și-l inventează continuu pe al său, propriu, și numai pe al său, nu există conflicte: doar triumfuri). Iubesc textul pentru că el este pentru mine această specie rară de limbaj din care e absentă orice "scenă" (în sensul casnic, conjugal al termenului), orice logomachie. Textul nu e niciodată un "dialog": nu e nici un risc de înșelăciune, de agresiune, de șantaj, nicio rivalitate de idiolecte; el instituie în sânul relației omenești – curente – un soi de insuliță, manifestă natura asocială a plăcerii (numai distracția e socială), lasă să se întrevadă adevărul scandalos al desfătării: acela că ea ar putea foarte bine să fie, dacă s-ar abolii orice imaginar al cuvântului, *neutră*.

Pe scena textului nu există rampă: nu există în spatele textului cineva activ (scriitorul) și în fața lui cineva pasiv (citi-torul); nu există un subiect și un obiect. Textul perimează atitudinile gramaticale: este ochiul nediferențiat de care vorbește un autor excesiv (Angelus Silesius): "Ochiul prin care-l văd pe Dumnezeu este același ochi prin care mă vede el".

Se pare că erudiții arabi, vorbind despre text, folosesc această expresie admirabilă: *corpul sigur*. Care corp? Noi avem mai multe; corpul anomiștilor și al fiziologilor, acela pe care-l vede și de care vorbește știința: este textul gramaticienilor, al criticilor, al comentatorilor, al filologilor (este fenotextul). Dar noi avem și un corp al desfătării făcut numai din relații erotice, fără nicio legătură cu primul: e un alt decupaj, o altă numire; la fel și cu textul: el nu este decât lista deschisă a focurilor limbajului (acele focuri vii, luminoase, acele lumini intermitente, acele trăsături hoinare dispuse în text ca niște semințe și care înlocuiesc în chip avantajos pentru noi acele

“*semina aeternitatis*”, acele “*zophyra*”, noțiunile comune, asumptiunile fundamentale ale vechii filosofii). Textul are o formă omenească, este o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului ar fi ireductibilă la funcționarea sa gramaticală (fenotextuală), așa cum plăcerea corpului e ireductibilă la nevoia fiziologică.

Plăcerea textului este acel moment în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei ca mine.

* * *

Cum să găsim plăcere într-o plăcere *relatăată* (plictiseala dată de povestirea viselor, a petrecerilor)? Cum să citim critica? Există un singur mijloc: întrucât eu sunt aici un cititor de gradul al doilea, sunt silit să-mi deplasez poziția: în loc să accept să fiu confidentul acestei plăceri critice – mijloc sigur pentru a o rata – pot să devin voyeur-ul ei: observ clandestin plăcerea celui alt, intru în perversiune; în ochii mei comentariul devine atunci un text, o ficțiune, un înveliș fisurat. Perversitatea scriitorului (plăcerea lui de a scrie este *fără funcție*), dubla și tripla perversitate a criticului și a cititorului său, la nesfârșit.

Un text despre plăcere nu poate fi altfel decât *scurt* (cum se spune: *asta e tot? e nițel cam scurt*), pentru că plăcerea nelăsându-se spusă decât prin indirectul unei revendicări (am *dreptul* la plăcere), nu poți ieși dintr-o dialectică scurtă, în doi timpi: timpul opiniei, *doxa*, și cel al contestației, *paradoxa*. Un al treilea termen lipsește, care să fie altul decât plăcerea și cenzura ei. Acest termen e amânat pentru mai târziu, și atâta vreme cât ne vom agăța de însuși numele “plăcerii”, orice text asupra plăcerii nu va fi niciodată decât unul dilatoriu; va fi o introducere în ceea ce nu se va scrie niciodată. Asemănătoare

acelor producții ale artei contemporane, care-și epuizează necesitatea de îndată ce le-ai văzut (căci a le vedea înseamnă a înțelege de îndată scopul distructiv cu care sunt expuse: nu se mai află în ele nicio durată contemplativă sau delectativă), o astfel de introducere n-ar putea decât să se repete – fără a introduce niciodată nimic.

* * *

Plăcerea textului nu este neapărat una de tip triumfător, eroic, musculos. Nu e nevoie să te încordezi. Plăcerea mea poate să ia prea bine forma unei derive. Deriva are loc de fiecare dată când *nu respect întregul*, și tot apărând dus ici și colo în voia iluziilor, seducțiilor și intimidărilor limbajului, ca un dop pe creasta valului, rămân nemișcat, răsucindu-mă pe desfătarea *încăpățânată* care mă leagă de text (sau de lume). O derivă are loc ori de câte ori limbajul social, sociolectul, *mă lasă* (așa cum se spune: *mă lasă inima*). Din care pricină, un alt nume al derivei ar fi: *Încăpățânata* – sau poate chiar: Prostia.

Cu toate acestea, dacă s-ar ajunge până acolo, a spune derivă ar fi astăzi un discurs sinucigaș.

* * *

Plăcerea textului, textul de plăcere: aceste expresii sunt ambigue pentru că nu există niciun cuvânt francez care să acopere în același timp plăcerea (mulțumirea) și desfătarea (leșinul). “Plăcerea” este aici așadar (și fără a putea preveni asupra acestui lucru) când extensibilă la desfătare, când opusă ei. Dar trebuie să mă acomodez cu această ambiguitate; căci pe de o parte am nevoie de o “plăcere” generală, de fiecare dată când trebuie să mă refer la un exces al textului, la ceea

ce depășește, în el, orice funcție (socială) și orice funcționare (structurală); pe de altă parte, am nevoie de o "plăcere" anume, simplă parte a Omniplăcerii, de fiecare dată când sunt nevoit să disting euforia, satisfacerea, confortul (sentimentul de ghiftuală în care cultura pătrunde liber), de zguduire, de zdruncinare, de pierdere, proprii desfătării. Sunt constrâns la această ambiguitate pentru că nu pot epura cuvântul "plăcere" de sensurile de care n-am nevoie în anumite împrejurări: nu pot împiedica faptul că în franceză "plăcere" trimite în același timp la o generalitate ("*principiul plăcerii*") și la o miniaturizare ("*Proștii-s pe-acest pământ plăcere să ne facă*"). Sunt obligat așadar să las enunțul textului meu să dea în contradicție.

Plăcerea nu e altceva decât o mărunță desfătare? Desfătarea nu e decât o plăcere extremă? Plăcerea nu e decât o desfătare slăbită, acceptată – și deviată printr-o înșiruire de împăcări? Desfătarea nu este altceva decât o plăcere brutală, imediată (fără mijlocire)? De răspuns (da sau nu) depinde chipul în care vom povesti istoria modernității noastre. Căci dacă spun că între plăcere și desfătare nu există decât o diferență de grad, spun și că istoria e pacificată: textul de desfătare nu este decât dezvoltarea logică, organică, istorică a textului de plăcere, avangarda nu este niciodată decât forma progresivă, emancipată, a culturii trecute: azi iese din ieri, Robbe-Grillet este deja în Flaubert, Sollers în Rabelais, întreg Nicolas de Stael în doi cm² de Cézanne. Dar dacă cred, dimpotrivă, că plăcerea și desfătarea sunt forțe paralele, că ele nu pot să se întâlnească și că între ele se află mai mult decât o luptă: se află o necomunicare, atunci trebuie să cuget la faptul că istoria, istoria noastră, nu este liniștită, poate nu e nici chiar inteligentă, că textul de desfătare țâșnește în ea întotdeauna în chipul unui scandal (al unei șchiopătări), că el este întotdeauna urma unei tăieturi, a unei afirmări (și nu a unei desfășurări), și că

subiectul acestei istorii (acest subiect istoric care sunt eu printre ceilalți), departe de a putea să se liniștească făcând să meargă alături gustul pentru operele trecute și susținerea operelor moderne într-o frumoasă mișcare dialectică de sinteză, nu este niciodată altceva decât o “contradicție vie”: un subiect despicat, care se desfată deopotrivă, prin text, cu consistența *eului* său și cu căderea sa.

Iată de altminteri, venit din psihanaliză, un mijloc indirect de a întemeia opoziția textului de plăcere și a textului de desfătare: plăcerea e dicibilă, desfătarea nu.

Desfătarea este indicibilă, interzisă. Trimit la Lacan (“Ceea ce trebuie să băgăm de seamă este că desfătarea este interzisă celui ce vorbește, ca atare, sau că ea nu poate fi spusă decât printre rânduri...”) și la Leclaire (“...cel care spune, prin spusa sa își interzice desfătarea, sau, în mod corelativ, cel care se desfată face ca orice literă – și orice spusă posibilă – să se risipească în absolutul anulării pe care o celebrează”).

Scriitorul de plăcere (și cititorul său) acceptă litera textului; renunțând la desfătare, el are dreptul și puterea de a o spune: litera este plăcerea sa; el e obsedat de ea, așa cum sunt toți cei care iubesc limbajul (nu vorbirea), toți logofilii, scriitorii, epistolierii, lingviștii; despre textele de plăcere se poate vorbi așadar (nimic de-a face cu anularea desfătării): *critica se referă întotdeauna la textele de plăcere, niciodată la textele de desfătare*: Flaubert, Proust, Stendhal sunt comentați la nesfârșit; critica spune atunci desfătarea zadarnică a textului tutore, desfătarea *trecută sau viitoare: veți citi, am citit*: critica este întotdeauna istorică sau prospectivă: prezentul înregistrabil, *prezentarea* desfătării îi este interzisă; materia sa de predilecție este așadar cultura, care este totul în noi, în afară de prezentul nostru.

Cu scriitorul de desfătare (și cu cititorul său) începe textul de nestăpânit, textul imposibil. Acest text e în afară de plăcere,

în afară de critică, *exceptând cazul că este considerat de un alt text de desfătare*: nu puteți vorbi “despre” un astfel de text, puteți doar să vorbiți “întru” acesta, *în felul lui*, să intrați într-un plagiat pătimaș, să afirmați isteric vidul de desfătare (și nu să mai repetați obsesiv litera plăcerii).

* * *

O întreagă mică mitologie tinde să ne facă să credem că plăcerea (și mai cu seamă plăcerea textului) este o idee de dreapta. La dreapta, se expediază dintr-o aceeași mișcare către stânga tot ceea ce este abstract, plicticos, politic și se păstrează plăcerea pentru sine: fiți bine veniți printre noi, voi care ajungeți în sfârșit la plăcerea literaturii! Iar la stânga, din moralism (uitând de țigările de foi ale lui Marx și Brecht), se suspectează, se disprețuiește orice “reziduu de hedonism”. La dreapta, plăcerea este revendicată *împotriva* intelectualității, a clericaturii: este vechiul mit reacționar al inimii opuse minții, al senzației opuse cugetării, al “vieții” (calde) opuse “abstracțiunii” (reci): nu trebuie oare ca artistul, după preceptul sinistru al lui Debussy, “*să caute cu umilință să facă plăcere*”? La stânga, se opune cunoașterea, metoda, angajarea, lupta, “simplei delectări” (și totuși: dacă ar fi *delicioasă* cunoașterea însăși?) De amândouă părțile, această idee bizară că plăcerea este un lucru *simplu*, drept care este revendicată sau disprețuită. Cu toate acestea, plăcerea nu este un *element* al textului, nu este un reziduu naiv; ea nu depinde de o logică a înțelegerii și a senzației; este o derivă, ceva care este în același timp revoluționar și asocial și nu poate fi preluat de nicio colectivitate, de nicio mentalitate, de niciun idiolect. Ceva *neutru*? Se vede bine că plăcerea textului e scandaloasă: nu pentru că e imorală, ci pentru că este *atopică*.

De ce tot acest fast verbal într-un text? Luxul limbajului face oare parte din bogățiile excedentare, din cheltuielile inutile, din pierderea necondiționată? O mare operă de plăcere (aceea a lui Brecht, de exemplu) este oare nărtacă la aceeași

Dandy-ul

Folosirea abuzivă a paradoxului riscă să implice (sau pur și simplu: implică) o poziție individualistă și, dacă putem spune astfel, un fel de dandysm. Și totuși, deși singuratic, dandy-ul nu este singur: S., student el însuși, îmi spune – cu regret – că studenții sunt individualiști; într-o situație istorică dată – de pesimism și de respingere –, dacă nu ia poziție, întreaga clasă intelectuală se molipsește, virtual, de dandysm. (Este dandy cel care nu are decât o filosofie viageră: nu există alt timp decât cel al vieții mele.)

Ce înseamnă influența?

Instrumentul subtil

Program al unei avangarde:

"Lumea, cu siguranță, și-a ieșit din țâțâni și numai mișcări violente o mai pot pune la loc. Dar s-ar putea ca, printre instrumentele care vor servi acestei reveniri la normalitate, să existe unul mic, fragil, care să ceară să fie mânuit cu delicatețe."

(Brecht, *Cumpărarea alamei*)

Intermezzo: anamneze

La gustare, lapte rece, îndulcit. Pe fundul bătrânului bol de porțelan era o mică ciobitură; nu puteai însă să spui dacă, atunci când amesteca, lingurița atingea această ciobitură sau un cubuleț de zahăr încă netopit sau rămas pe fund de dinainte.

Întoarcerea de la bunici acasă, în tramvai, duminica seara. În odaie, în fața focului, mâncam o supă cu pâine prăjită.

În serile de vară, cum înserarea se lasă greu, mamele se plimbau pe străduțe lăturalnice cu copiii zbânțuindu-se în jurul lor, era o adevărată sărbătoare.

Un liliac a intrat în cameră. De teamă să nu i se înțepenească în păr, mama l-a luat atunci în spinare și, așa, amândoi, s-au învelit cu un cearșaf, urmărind liliacul cu niște pensete.

Așezat călare pe un scaun, la cotitura drumului Arenelor, Colonelul Pomyro, uriaș, vinețiu, plin de vinișoare, mustăcios și miop, vorbind tare, privea cum trece-n sus și-n jos mulțimea care asista la corrida. Ce chin, ce spaimă îl cuprindea atunci când îl lua în brațe!

Nașul său, Joseph Nogaret, îi mai dăruia din când în când câte un săculeț de nuci și un bănuț de cinci franci.

Doamna Lafont, învățătoare peste batalioane de copii la liceul Bayonne, purta un taior, o bluză și o vulpe în jurul gâtului; dacă răspundeai bine, primeai drept recompensă o bombonică în formă și cu gust de căpsună.

Domnul Bertrand, pastor la Grenelle, pe strada de l'Avre, vorbea fără nicio grabă, solemn, ținându-și ochii închiși. La fiecare masă, citea puțin dintr-o Biblie străveche, învelită în postav verde și marcată direct în postav cu o cruce. Cititul dura prea mult, astfel încât, în zilele când trebuia să plecăm, eram convinși că vom pierde trenul.

Comandată la Darrigrand, pe strada Thiers, doar o dată pe an, o cabriolă la care erau înhămați doi cai venea să-i imbarce pe călători direct de acasă, conducându-i la gara din Bayonne, pentru trenul de seară către Paris. Așteptând-o, ne jucam de-a piticul galben.

Apartamentul mobilat, închiriat prin corespondență, era ocupat. Așa se face că, într-o bună dimineață de noiembrie parizian, s-au trezit scoși în strada Glacière, cu toate catrafusele claie peste grămadă. Lăptăreasa din colț i-a cules atunci din drum, le-a oferit ciocolată caldă și cornuri.

Pe strada Mazarine, revistele ilustrate se cumpărau la o papetăreasă din Toulouse; magazinașul ei mirosea a cartofi fierți; femeia ieșea din spate molfăind un rest de mâncare.

Foarte distins, domnul Grandsaignes d'Hauterive, profesor de liceu, mânua elegant un lornion de sidef și mirosea a ceva iute; împărțea clasa în "tabere" și "biserițe" peste care instala un "șef"; nu făcea decât să ne incite la întreceri pe marginea aoriștilor greci. (De ce profesorii sunt buni conducători de amintiri?)

Către 1932, am văzut singur, într-o joi după-amiaza, la Studioul 28, piesa Câinele andaluz; la ieșire, pe la cinci, strada Tholozé mirosea toată din pricina cafelei cu lapte pe care spălătoresele o beau între două reprize de călcat. Amintire imposibil de pus în cuvinte a unui sentiment de excludere prin exces de insipiditate.

La Bayonne, din cauza impunătorilor copaci din grădină, erau mulți fânțari; de aceea, la ferestre, erau site de tul (de altfel găurite). Și-apoi, se aprindeau mici conuri puternic mirositoare, numite Phidibus. Mai târziu a apărut Fly-tox, improșcat cu o pompă care scârțâia și care mai tot timpul era goală.

Apatic, domnul Dupouey, profesor de clase terminale, nu răspundea niciodată el însuși la întrebările ce i se puneau; aștepta uneori și câte o oră în liniște ca cineva să găsească răspunsul sau trimitea pe câte un elev să se plimbe prin liceu.

Vara, dimineața, la ora nouă, doi băiețași mă așteptau într-o căsuță modestă din cartierul Beyris; trebuia să-i ajut să-și facă temele de vacanță. Mă mai aștepta, pe o hârtie de ziar, pregătit de o bunică mărunțică, și un castronaș cu cafea cu lapte foarte diluată și foarte dulce, care-mi făcea greață.

Etc. (Nefiind de ordinul Naturii, anamneza conține un "etc.")

Numesc *anamneză* acțiunea – amestec de exultare și efort – pe care o îndeplinește un subiect în încercarea de a regăsi, fără să o hiperbolizeze sau să o facă să vibreze, o anume tensiune a amintirii: este definiția haiku-ului însuși. *Biografemul* (vezi SFL, 13) nu este nimic altceva decât o anamneză factice: aceea pe care i-o atribui autorului pe care-l iubesc.

Aceste câteva anamneze sunt mai mult sau mai puțin *mate* (nesemnificative: dezpovărate de sens). Căci cu cât reușești mai bine să le faci *mate*, cu atât ele scapă imaginarii.

Idiot?

Perspectivă clasică (construită pe unitatea ființei omenești): imbecilitatea ar fi o isterie: ar fi de ajuns să te consideri idiot ca să nu mai fii la fel de idiot. Perspectivă dialectică: accept să mă pluralizez, să las să trăiască liber în mine cantoane întregi de imbecilitate.

Deseori, se simțea idiot: și aceasta pentru că nu avea decât o inteligență *morală* (adică: nici științifică, nici politică, nici practică, nici filosofică etc.)

Mașina scriiturii

Către 1963 (în legătură cu La Bruyère, EC, 221), se lasă entuziasmat de cuplul *metaforă/metonimie* (deja cunoscut totuși

încă de pe vremea conversațiilor sale cu G., în 1950). Asemeni unei baghete de radiestezist, conceptul, mai ales prezentat ca dublu, *revelează* posibilitatea unei scriituri: aici, spune el, zace forța de a spune ceva.

Opera sa înaintează astfel dintr-un exces de entuziasm conceptual în altul, îmbujorări succesive, manii trecătoare. (Șiretenie a limbii: *exces de entuziasm* vrea să spună în același timp *obstrucție*: cuvântul îți rămâne mult timp înțepenit în gât.)

Pe stomacul gol

Dându-le întâlnire pentru repetiția următoare, Brecht le spunea actorilor săi: *Nüchtern! Pe stomacul gol!* Altfel spus, nu vă îmbuibăți, nu vă ghiftuiți, nu fiți inspirați, înduioșați, amabili, fiți seci, fiți înfometați. – Peste opt zile, când voi fi înfometat, voi mai fi în stare să suport ceea ce scriu acum? Cine îmi poate garanta că această frază, această idee (această idee-frază), care acum mă încântă pentru că am fost în stare să o scot la lumină, nu-mi va face greață atunci când voi fi *pe stomacul gol*? Cum să-mi consult dezgustul (dezgustul față de propriile mele deșeuri)? Cum să pregătesc cea mai bună lectură din mine însumi astfel încât să pot spera: nu să iubesc, ci măcar să suport *pe stomacul gol* ceea ce a fost deja scris?

Scrisoarea lui Jilali

“Bine te-am regăsit, dragul meu Roland. Scrisoarea dumitale mi-a făcut mare plăcere. Chiar dacă-mi dă imaginea prieteniei noastre intime care se adevărește, într-un anume fel, fără cusur. În schimb, eu am marea bucurie de a răspunde la foarte serioasa dumitale scrisoare și să-ți mulțumesc nespus și din tot sufletul pentru minunatele cuvinte. De această dată însă, dragă Roland, trebuie să-ți vorbesc despre un subiect neplăcut (cred eu). Iată despre ce e vorba: am un frate mai tânăr decât mine, student în anul III AS, foarte meloman (iubește chitara) și foarte îndrăgostit; sărăcia însă

il face să se prefacă și să se ascundă în lumea lui cumplită (suferă de răul prezentului, "cum ar spune poetul") și, de aceea, te rog, Roland, să-i găsești cât de repede poți de lucru în agreabila dumitale țară ca să-l salvăm de viața sa plină de neliniști și griji; eu știu prea bine situația tinerilor marocani și aceasta mă mâhnește și-mi șterge de pe buze surâsul radios. Și poate că aceasta te mâhnește și pe dumneata, care nu ai sufletul plin de xenofobie și de mizantropie. În așteptarea înfrigurată a răspunsului dumitale, îl rog pe Dumnezeuul meu să te păstreze perfect sănătos."

(Delicii ale acestei scrisori: somptuoasă, strălucitoare, literală și totuși imediat literară, literară fără cultură, insistând la fiecare frază asupra exultării de limbaj, în toate inflexiunile sale, precisă, nemiloasă, dincolo de orice estetică, dar fără să se zgârcească de la aceasta dacă e nevoie (cum ar fi făcut-o triștii noștri compatrioți), scrisoarea spune în același timp adevărul și dorința: toată dorința lui Jilali (chitara, dragostea), tot adevărul politic din Maroc. Acesta și numai acesta este discursul utopic pe care ni l-am putea dori.)

Paradoxul ca jubilar

G. iese foarte agitat, încântat, de la o reprezentație a spectacolului *Cavalcadă pe lacul Constance*, pe care îl descrie în termenii următori: *e baroc, e o nebunie, e kitsch, e romantic etc. Și, adaugă el, e complet demodat!* Pentru anumite organizații, paradoxul este deci un extaz, o pierdere de sine, și încă una dintre cele mai intense.

Adaos la *Plăcerea textului*: exultarea nu este ceea ce răspunde dorinței (o satisface), ci ceea ce o surprinde, o depășește; o derutează, o face să devieze. Trebuie să ne întoarcem la mistici pentru a avea o bună formulare a ceea ce poate face astfel ca subiectul să devieze: Ruysbroek: "Numesc beție a spiritului aceea stare în care jubilația depășește posibilitățile pe care dorința le luase deja în calcul".

(În *Plăcerea textului*, jubilația este *deja* definită ca imprevizibilă, iar afirmația lui Ruysbroek este *deja* citată; dar pot încă să mă autocitez pentru a sublinia o insistență, o obsesie, atâta timp cât este vorba despre propriul meu trup.)

Discursul exultant

Te iubesc, te iubesc! Tâșnit din trup, irepresibil, repetat, tot acest paroxism al declarării dragostei nu ascunde oare o *frustrare*? Nu ar fi nevoie să spunem aceste cuvinte dacă n-ar trebui, precum sepia cu cerneala ei, să punem eșecul dorinței în umbra excesului afirmării iubirii.

— Cum? Să fim oare veșnic condamnați la mohorâta revenire a unui discurs *mediocru*? Nu există așadar nicio șansă pentru a găsi, în cine știe ce cotlon uitat al logosferei, posibilitatea unui pur discurs exultant? La una dintre extremitățile sale – foarte aproape, e adevărat, de mistică – nu putem oare concepe ca limbajul să devină, în sfârșit, *expresia* primă și aproape *nesemnificantă* a unui preaplin?

— Nu-i nimic de făcut: ăsta-i cuvântul prin care se materializează schimbul: un altfel de limbaj l-ar stânjeni pe cel căruia i s-ar adresa, în afară de Mamă și de Dumnezeu!

— Aș fi, totuși, poate, îndreptățit să lansez aceste cuvinte pentru acea eventualitate (improbabilă, dar fără încetare sperată) în care două "*te iubesc*", țâșnite dintr-un fulger unic, ar forma o coincidență pură, anulând, prin această simultaneitate, efectele șantajului unui subiect asupra celuilalt: cererea de schimb *s-ar spulbera* atunci încetul cu încetul.

Preaplin

Toată poezia și toată muzica (romantice) sunt cuprinse în această cerere: *te iubesc, ich liebe dich!* Presupunând că, în mod miraculos, un răspuns jubilatoriu ar veni, cum ar suna el? Care ar fi gustul preaplinului? – Heinrich Heine: *Doch wenn*

du sprichst: Ich liebe dich! So muss ich weinen bitterlich: mă clatin, cad și plâng amar!

(Cuvântul de dragoste lucrează: ca un doliu cernit.)

Lucrarea cuvântului

Și deodată, schimbare de decor: mă imaginez căutând o soluție dialectică la sastiseală. Cred atunci că apostrofa amoroasă, chiar și repetată și dusă pas cu pas mai departe de-a lungul timpului, va dezvălui, de fiecare dată când o voi pronunța, o altă stare, nouă. Asemeni Argonautului înnoindu-și corabia în chiar timpul călătoriei fără măcar să-i schimbe numele, tot astfel subiectul îndrăgostit, prin chiar această exclamație, va duce la bun sfârșit o lungă aventură, dialectizând puțin câte puțin cererea originală fără însă a înăbuși vreodată incandescența primei sale destinări, considerând că lucrarea însăși a dragostei și a limbajului este aceea de a dărua uneia și aceleiași fraze inflexiuni mereu noi, creând astfel o limbă nemaiauzită, în care forma semnului se repetă, semnificatul însă, niciodată; în care vorbitorul și îndrăgostitul înving în sfârșit atrocea *limitare* pe care limbajul (și știința psihanalitică) o imprimă tuturor afectelor noastre.

(Dintre cele trei imaginare pe care tocmai le-am invocat, cel mai operant este ultimul; căci dacă o imagine este construită, această imagine este, cel puțin, aceea a unei transformări dialectice – a unei *praxis*).

Frica de limbaj

Scriind un text oarecare, el trăiește un fel de sentiment de vinovăție a jargonului, ca și cum n-ar mai putea ieși dintr-un discurs nebun tocmai pentru că e particular: ce-ar fi dacă, de fapt, în toată viața sa n-a făcut altceva decât să *folosească limba-jul greșit*? Această panică îl cuprinde cu atât mai mult aici (la U.) cu cât, neieșind seara, se uită ore-n șir la televizor: i se reprezintă

(arată din nou) atunci la nesfârșit un limbaj curent, de care se simte despărțit; acest limbaj îl interesează, dar interesul nu este reciproc: limbajul lui i s-ar părea publicului telefag complet ireal (or, situat în afara jubilării estetice, orice limbaj ireal are toate șansele să devină ridicol). Aceasta, de altfel, este recuperarea energiei de limbaj: într-o primă fază, ascuți limbajul celorlalți și te distanțezi pentru a te simți în siguranță; într-o fază următoare, te îndoiești de această retragere: ți-e teamă de ceea ce se spune (indisociabil de felul în care se spune).

În legătură cu ceea ce tocmai a scris în timpul zilei, are temeri nocturne. Fantasmatic, noaptea readuce în prim-plan tot imaginarul scriiturii: imaginea *produsului*, *bârfa* critică (sau amicală): *e prea mult din asta, e prea mult din aia, nu e destul...* Noaptea, adjectivele revin, puzderii.

Limba maternă

De ce avem atât de puțin interes și/sau atât de puține aptitudini pentru limbile străine? A învățat engleza la liceu (plictisitor: regina Mab, *David Copperfield*, *She stoops to conquer*). I-a plăcut mai mult italiana, din care un fost pastor milanez (bizar amestec) i-a dat câteva cunoștințe. De aceste idiomuri însă nu s-a folosit decât vag și turistic: nu a intrat niciodată într-o limbă: a avut puțin interes pentru literaturile străine, un pesimism constant în ceea ce privește traducerile, o spaimă adevărată în fața dilemelor traducătorilor, care par să ignore prea mult ceea ce cred că este sensul însuși al unui cuvânt: conotația. Tot acest blocaj este opusul unei anumite iubiri: cea față de limba maternă (limba femeilor). Nu este o iubire națională: pe de o parte, el nu crede în superioritatea niciunei limbi și suferă deseori din cauza lacunelor de neiertat ale francezei; pe de altă parte, el nu se simte niciodată în siguranță înăuntrul propriei sale limbi; au fost numeroase ocaziile în care a fost obligat să recunoască sfârșirea ei amenințătoare; uneori, ascultând francezi în plină

stradă, este uimit că-i poate înțelege, că-și poate împărți trupul cu ei. Căci fără nicio îndoială limba franceză nu este altceva pentru el decât o limbă ombilicală.

(În același timp însă, are un gust special pentru limbile foarte străine, precum japoneza, a cărei structură îi reprezintă – imagine și dojană – organizarea unui subiect *diferit*.)

Lexicul impur

Nu s-ar putea el oare defini astfel: visul unei sintaxe pure și plăcerea unui lexic impur, heterologic (care amestecă originea, specialitatea cuvintelor)? Acest dozaj ar da seama de o anume situație istorică, dar și de un dat ce ține de consum: lecturat ceva mai mult decât pura avangardă, dar mult mai puțin decât un autor de mare cultură.

Îmi place, nu-mi place

Îmi plac: salata, scorțișoara, brânza, ardeii iuți, aluatul de migdale, mirosul fânului cosit (mi-ar plăcea ca un “nas” să fabrice un astfel de parfum), trandafirii, bujorii, lavanda, șampania, pozițiile decontractate în politică, Glenn Gould, berea la limita înghețului, pernele turtite, pâinea prăjită, trabucurile de Havana, Haendel, plimbările cadențate, perele, piersicile albe sau de vie, cireșele, culorile, ceasurile, stilourile, penițele de scris, felurile de mâncare intermediare, sarea grosieră, romanele realiste, pianul, cafeaua, Pollock, Twombly, toată muzica romantică, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, trenurile, vinul de Médoc, șampania roșie de Bouzy, să am mărunțiș, Bouvard și Pécuchet, să merg în sandale seara, pe străduțele lăturalnice ale orașelor din Sud-Vest, cotul pe care-l face Adour-ul așa cum se vede din casa doctorului L., frații Marx, serrano, la ora șapte dimineața, ieșind din Salamanca etc.

Nu-mi plac: spițul alb, femeile în pantaloni, mușcatele, căpșunile, clavecinul, Miró, tautologiile, desenele animate, Arthur

Rubinstein, vilele, după-amiezile, Satie, Bartok, Vivaldi, să telefonez, corurile de copii, concertele de Chopin, vinul de Burgundia, dansurile Renașterii, orga, M.-A. Charpentier cu trompetele și talgerele sale, politico-sexualul, scenele, inițiativele, fidelitatea, spontaneitatea, serile petrecute cu oameni pe care nu-i cunosc etc.

Îmi place, nu-mi place: aceasta nu interesează pe nimeni; aceasta, aparent, nu are sens. Și totuși, toate acestea înseamnă: *trupul meu nu este la fel cu al vostru*. Astfel, în această spumă anarhică de gusturi și dezgusturi, un fel de inventar distrat, se desenează puțin câte puțin figura unei enigme corporale, aducând cu sine complicitatea și iritarea. Cu aceasta începe strategia de intimidare a trupului, pentru a-l obliga pe celălalt să mă suporte *liberal*, să rămână tăcut și politicos în fața tuturor exultărilor sau refuzurilor pe care nu le împărtășește cu mine.

(O muscă mă calcă pe nervi, o omor: omori ceea ce te enervează. Dacă nu aș fi omorât musca, aceasta s-ar fi explicat printr-un *pur liberalism*: sunt liberal ca să nu fiu un asasin.)

Structură și libertate

Cine mai este astăzi structuralist? Și totuși, el continuă să fie structuralist dintr-un anume punct de vedere: un loc perfect zgomotos i se pare nestructurat pentru că, în acel loc, nu mai există nicio posibilitate de a alege între liniște și vorbire (de câte ori nu i-a spus vecinului lui de tejea, la bar: *nu pot să vă vorbesc pentru că este prea mult zgomot aici*). Structura cel puțin îmi oferă două alternative între care pot, după cum îmi convine, alege una și respinge pe cealaltă; ea, deci, îmi oferă garanția (modestă) a libertății: cum să dau într-o zi oarecare un sens liniștii mele, dacă, *oricum*, nu pot vorbi?

Acceptabilul

A folosit excesiv noțiunea lingvistică de *acceptabil*: o formă este acceptabilă (lizibilă, gramaticală), atunci când, într-o lim-

bă anume, ea poate primi un sens. Noțiunea poate fi aplicată și la planul discursului. Astfel, propozițiile unui haiku sunt întotdeauna “simple, curente, acceptabile” (*EpS*, 93); tot astfel: din mașina *Exercițiilor* lui Loyola “reiese o cerință codată, deci acceptabilă” (*SFL*, 63); în general, știința literaturii (dacă va exista într-o bună zi) nu va trebui să demonstreze un anume sens, ci să spună “de ce un sens este acceptabil” (*CV*, 58).

Această noțiune aproape științifică (de vreme ce este de origine lingvistică) are aspectul său pasional; ea substituie validitatea unei forme adevărului său; și astfel, *pe nesimțite*, am putea spune, ea introduce tema de predilecție a sensului dezamăgit, favorizat, sau mai mult: cea a unei disponibilități în derivă. În acest punct, *acceptabilul*, acoperit de alibiul structural, devine o figură a dorinței: doresc forma acceptabilă (lizibilă) ca pe un mod de a dejuca dubla violență: aceea a sensului plin, definitiv, impus și aceea a non-sensului eroic.

Lizibil, criptibil și chiar mai mult

În *S/Z*, a fost propusă o opoziție: *lizibil/criptibil*. Este *lizibil* textul pe care n-aș putea să-l rescriu (mai pot eu astăzi scrie ca Balzac?); este *criptibil* textul pe care-l citesc cu greu, sau față de care sunt obligat să-mi schimb regimul de lectură. Îmi imaginez acum (anumite texte care-mi sunt trimise îmi sugerează acest lucru) că poate mai există și o a treia entitate textuală: pe lângă *lizibil* și *criptibil*, ar mai exista poate încă ceva de genul *admisibil*. *Admisibilul* ar fi *ilizibilul* care te surprinde, textul fierbinte, produs în mod continuu în afara oricărui verosimil și a cărei funcție – vizibil asumată de scriptorul său – ar fi aceea de a contesta constrângerea mercantilă a scrisului; acest text, ghidat, încărcat cu conștiința *nepublicabilului*, ar aștepta răspunsul următor: nu pot nici citi, nici scrie ceea ce voi produceți, dar *primesc* totul ca pe un foc, ca pe un drog, ca pe o dezorganizare enigmatică.

Literatura ca mathesis

Citind textele clasice (de la *Măgarul de aur* la Proust), el se minunează de fiecare dată în fața cumulului de cunoaștere adunat și vânturat de opera literară (conform unor legi proprii al căror studiu ar trebui să constituie o nouă analiză structură-lă): literatura este o *mathesis*, un ordin, un sistem, un câmp al cunoașterii structurat. Acest câmp însă nu este infinit: pe de o parte, literatura nu poate depăși cunoașterea epocii sale; pe de alta, ea nu poate spune totul: ca limbaj, ca generalitate *finită*, ea nu poate da seama despre obiecte, spectacole, evenimente care ar surprinde-o într-atât încât să o lase mută; este exact ceea ce și Brecht a văzut și a spus: "Evenimentele de la Auschwitz, din ghetoul din Varșovia, de la Buchenwald fără îndoială că nu ar suporta în niciun fel o descriere cu caracter literar. Literatura nu era pregătită pentru așa ceva și nu a știut să-și găsească mijloacele pentru a da seama despre toate acestea" (*Scrieri despre politică și societate*, p. 244).

Aceasta și explică poate neputința în care ne aflăm de a produce astăzi o literatură realistă: nu mai este posibil să-i rescriem nici pe Balzac, nici pe Zola, nici pe Proust, și nici măcar pe cei mai slabi romancieri socialiști, deși descrierile lor se bazează pe o diviziune socială care încă este valabilă. Realismul este astăzi timid pentru că există prea multă *surpriză* într-o lume pe care informația în masă și generalizarea politicii au făcut-o atât de proteică încât nu mai este cu putință să o figurezi proiectiv: lumea ca obiect literar ne scapă; cunoașterea abandonează literatura care nu mai poate fi nici *Mimesis*, nici *Mathesis*, ci numai *Semiosis*, aventură a imposibilului de limbaj, pe scurt: *Text* (este fals să spunem că noțiunea de "text" dublează noțiunea de "literatură": literatura *reprezintă* o lume finită, în timp ce textul *figurează* infinitul limbajului: fără cunoaștere, fără rațiune, fără inteligență).

Cărțile Eului

“Ideile” sale au într-un anume fel legătură cu modernitatea, adică cu ceea ce numim avangardă (subiectul, Istoria, sexul, limba); el însă opune rezistență propriilor sale idei; “eul” său, concretizare rațională, le opune neobosit rezistență. Deși este alcătuită aparent dintr-un șir de “idei”, această carte nu este cartea ideilor sale; este cartea Eului, cartea rezistențelor mele la propriile mele idei; este o carte *latentă* (care stă în plan secund, dar și care, probabil, își ia distanță).

Toate acestea trebuie luate ca spusele unui personaj de roman – sau chiar ale mai multora. Căci imaginarul, materie fatală a romanului și labirint al construcțiilor complicate prin care se strecoară cel care vorbește despre el însuși, imaginarul, deci, este manifestat de mai multe măști (*personae*), distribuite în funcție de profunzimea scenei (și totuși fără ca *nimeni* să le susțină). Cartea nu alege, funcționează prin alternanță, înaintează în salturi de imaginar simplu și de izbucniri critice, aceste izbucniri însă nefiind niciodată ele însele doar efectul unui ecou: nimic nu este mai pur imaginar decât critica (de sine). Substanța acestei cărți este, așadar, complet românească. Intruziunea, în discursul eseului, a unei a treia persoane, care nu corespunde însă unei creaturi fictive, marchează necesitatea de a remodela genurile: astfel încât eseul se adevărește a fi *aproape* un roman: un roman fără nume proprii.

Vorbăria găunoasă

În acest 7 iunie 1972, stare ciudată: din cauza oboselii, a unei depresii enervate, o vorbărie găunoasă mă cuprinde, un bombardament de fraze; care mă fac să mă simt în același timp foarte deștept și foarte zadarnic.

Este exact opusul scriiturii, zgârcită cu risipa de sine.

Luciditate

Această carte nu este o carte de "confesiuni"; ceea ce nu înseamnă că nu este sinceră, ci doar că astăzi avem o cunoaștere diferită de cea de ieri; această cunoaștere poate fi rezumată astfel: ceea ce scriu despre mine nu este niciodată *ultimul cuvânt*; cu cât sunt mai "sincer", cu atât sunt mai interpretabil, sub privirea altor instanțe decât cele ale vechilor autori care credeau că nu trebuie să se supună decât unei singure legi: *autenticitatea*. Aceste instanțe sunt Istoria, Ideologia, Inconștientul. Deschise (cum ar putea fi altfel?) asupra acestor perspective, textele mele se dislocă, astfel încât niciunul nu devine pălăria celuilalt; fiecare nu este decât un text *în plus*, ultimul din serie, dar nu definitivul sensului: *text peste text*, aceasta nu lămurește niciodată nimic.

Ce drept are prezentul meu de a vorbi despre trecutul meu? Prezentul meu are întâietate asupra trecutului meu? Ce "epifanie" m-ar fi iluminat? Doar cea a timpului care trece sau și cea a unei fapte bune, ivită în drumul meu?

Nu e vorba întotdeauna numai despre aceasta: care este planul de scriitură ce va prezenta nu cel mai bun simulacru, ci pur și simplu: *un simulacru care nu poate fi decis* (cum spunea D. despre Hegel)?

Căsătoria

Este arhicunoscut că legătura cu Narațiunea (cu reprezentarea, cu *mimesisul*) trece printr-o fază oedipiană. Dar, în societățile de masă, trece și printr-o legătură de căsătorie. Mai mult încă decât în numeroasele piese de teatru și filme al căror subiect este adulterul, văd semnul acestei constatări în scena (penibilă) a unui interviu (televizat): actorul J.D. este interogată, perpelit în legătură cu raporturile sale matrimoniale (soția sa fiind ea însăși actriță); intervievatorul *poftește* ca acest soț de

treabă să fie infidel; aceasta îi lasă gura apă, *vânează* un cuvânt ambiguu, un sâmbure de poveste. Căsătoria oferă, deci, mari desfătări colective: dacă am elimina oedipul și căsătoria, ce ne-ar mai rămâne de *povestit*? Odată dispărute cele două, arta populară ar cunoaște mutații radicale.

(Legătură între oedip și căsătorie: e vorba despre a "o" avea, această legătură și apoi de a "o" transmite.)

O amintire din copilărie

Când eram copil, locuiam într-un cartier numit Marrac; acest cartier era plin de case în construcție pe șantierele cărora mulți copii se jucau; în pământul argilos erau săpate gropi care urmau să servească drept fundație caselor, or, într-o zi, cum ne jucasem într-una dintre aceste gropi, toți copiii reveniseră la suprafață, numai eu nu, căci nu reușisem; de-acolo sus, de la nivelul solului, toți râdeau de mine: mort! părăsit! ce spectacol! dat deoparte! (a fi dat deoparte nu înseamnă neapărat să fii dat afară, ci să fii *singur într-o groapă*, închis sub cerul liber: *decăzut din drepturi*); am văzut-o atunci pe mama venind în goană; m-a scos de acolo și m-a luat departe de copii, împotriva lor.

În zorii zilei

Fantasmă a zorilor: întreaga mea viață, am visat că mă scol devreme (dorință elevată: să te trezești ca să "gândești", ca să scrii, nu ca să iei trenul de navetă); chiar însă dacă poate că aș reuși să mă trezesc astfel, acești zori ai fantasmei, eu nu i-aș vedea niciodată; căci pentru a fi exact ca în dorința mea, ar trebui ca, de-abia trezit și fără să pierd nicio clipă, să pot vedea zorii în starea de veghe, de conștiință, de preaplină sensibilitate pe care o am înainte de culcare. Cum să fii *empatic* la comandă? Iată de ce limita fantasmei mele este întotdeauna *in-empatia*.

Meduza

Doxa reprezintă opinia curentă, sensul repetat, *de la sine acceptat*. Aceasta, de fapt, nu e nimic altceva decât Meduza: împietrește pe toți cei care o privesc. Ceea ce înseamnă că ea este *evidentă*. Este ea văzută? Nici măcar: este o masă gelatinoasă care se lipește pe fundul retinei. Remediul? Adolescent, mă scăldam într-o zi la Malo-les-Bains, într-o mare ca de gheață, plină de meduze (cum se face că m-am hotărât să mă bag într-o așa apă? Eram în grup, ceea ce justifică toate lașitățile posibile); era așa de normal să ieși din mare cu arsuri și bășici, încât administratoarea cabinelor nici nu te mai privea și-ți și întindea flegmatic un litru de clor. Tot astfel, am putea concepe că există posibilitatea unei plăceri (ciudate) față de produsele endoxale ale culturii de masă, cu condiția ca la ieșirea din apa acestei culturi să vă fie oferit, de fiecare dată, un mic discurs detergent.

Regină și soră a hidoaselor Gorgone, Meduza era de o frumusețe rară pe care i-o conferea mai ales strălucirea pletelor sale. Neptun a răpit-o și s-a căsătorit cu ea în templul Minervei, care a făcut-o de îndată respingătoare și i-a preschimbat pletele în șerpi.

(Este adevărat că există în discursul Doxei vechi frumuseți adormite, adierea unei înțelepciuni străvechi, somptuoasă și proaspătă; și, într-adevăr, Athena, zeitatea înțeleaptă, este cea care se răzbună făcând din Doxa o caricatură a înțelepciunii.)

Meduză sau Păianjen, oricum e vorba de castrare. Ea mă *siderează*. Siderare produsă de o scenă pe care o ascult, dar pe care n-o văd: ascultarea mea este frustrată de viziunea care-i corespunde: rămân *îndărătul ușii*.

Doxa vorbește, o aud, fără să mă aflu în spațiul ei. Om al paradoxului, ca orice scriitor, mă aflu *îndărătul ușii*; aș vrea să trec dincolo, aș vrea să văd ceea ce se spune, să particip și eu la scena comunitară; dar *ascult* mereu *ceea ce mă exclude*; sunt în stare de siderare, trăsnit, rupt de popularitatea limbajului.

Doxa este opresivă, se știe acest lucru. Dar poate fi ea și represivă? Să citim aceste cuvinte cumplite ale unei fițiuci revoluționare (*Gura de Fier*, 1790): "...trebuie să punem deasupra celor trei puteri o putere cenzorială de supraveghere și de opinie, care să fie a tuturor și pe care toți să o putem exercita fără reprezentare".

Abou Nowas și metafora

Dorința nu poate dobândi accepția de obiect. Când un prostituat îl privea pe Abou Nowas, Abou Nowas citea în privirea lui nu dorința de bani, ci pur și simplu dorința – și era emoționat. Aceasta trebuie să slujească drept apolog oricărei științe a dislocării: prea puțin contează sensul angrenat, prea puțin contează termenii călătoriei: numai *călătoria în sine* contează și fundamentează metafora.

Alegoriile lingvistice

În 1959, dumneata făceai în legătură cu Algeria franceză o analiză ideologică a verbului "a fi". "Fraza", presupus obiect gramatical, îți servea la a povesti ceea ce se întâmpla într-un bar din Tanger. Păstrai noțiunea de "metalimbaj", însă doar cu sensul de imaginar. Acest procedeu este constant la dumneata: practici o pseudolingvistică, o lingvistică metaforică: aceasta înseamnă nu că, pentru a se afirma, conceptele gramaticale merg în întâmpinarea imaginilor, ci, dimpotrivă, că aceste concepte vin să construiască alegorii, un limbaj secund, a cărui abstracțiune este adaptată la scopuri românești: cea mai serioasă știință, aceea care ia în responsabilitatea sa ființa însăși a limbajului și care pune la dispoziție un întreg ansamblu de cuvinte austere, este și o rezervă de imagini și, asemeni unei limbi poetice, îți slujește în a enunța propria dumitale dorință: descoperi o afinitate între "neutralizare", noțiune care permite lingviștilor să explice foarte științific pierderea sensului în

cadrul anumitor opoziții pertinente, și *Neutrul*, categorie etică care îți este necesară pentru a elimina semnul intolerabil al sensului afișat, al sensului opresiv. Cât despre sensul însuși, atunci când îl privești cum funcționează, o faci cu amuzamentul aproape pueril al unui cumpărător care nici măcar nu-și dă osteneala să declanșeze resortul unui gadget.

Migrene

Mi-am făcut un obicei din a spune *migrene* în loc de *dureri de cap* (poate pentru că sună frumos). Acest cuvânt impropriu, deci (căci nu mă doare doar o jumătate de cap), este unul foarte corect din punct de vedere social: atribut mitologic al femeii burgheze și al omului de litere, migrena este un fenomen de clasă; vedeți vreun proletar sau mic negustor să aibă migrene? Diviziunea socială trece prin trupul meu: trupul meu este el însuși social.

De ce, la țară (în Sud-Vest), am migrene mai puternice și mai numeroase? Mă aflu la odihnă, la aer și, culmea, de aceea sunt cu atât mai migrenos. Ce refulez în mine? Doliul după oraș? Reconectarea la trecutul meu bayonnez? Plictisul din copilărie? Migrenele mele sunt semnul cărei dislocări? Sau poate că migrena este o perversiune? Când mă doare capul, ar fi ca și cum aș fi cuprins de o dorință parțială, ca și cum aș fetișiza un punct precis al trupului meu: *interiorul capului*: e ca și cum aș fi instalat într-un raport cu munca mea de nefericit/îndrăgostit? Un fel de a mă sfâșia, de a-mi dori munca, de care, în același timp, mi-e frică?

Foarte diferite de migrenele lui Michelet, "combinație de orbire și de greață", ale mele sunt opace. A mă durea capul (niciodată înfiorător de tare) înseamnă pentru mine un mod de a-mi face trupul opac, încăpățânat, plat, *dezenervizat*, adică, mai pe scurt (revenire la aceeași mare temă): *neutru*. Absența migrenei, veghea banală a trupului, gradul zero al cenesteziei

le-aș interpreta, în fond, ca *teatrul* sănătății; pentru a fi sigur că trupul meu nu este isteric sănătos, îmi trebuie din timp în timp să-i retrag atuul transparenței și să-l trăiesc ca pe un fel de organ verde-albăstrui, și nu ca pe o figură triumfalistă. Migrena ar fi atunci un rău psihosomatic (și nu nevrotic), prin intermediul căruia aș accepta să intru, *doar puțin* (căci migrena este ceva tenace), în boala letală a omului: carența de simbolizare.

Demodatul

Sustrasă cărților, viața sa era fără-nctare aceea a unui subiect demodat: când era îndrăgostit (prin chiar modul și faptul ca atare), era demodat; când își iubea mama (ce-ar fi fost dacă în plus și-ar fi cunoscut bine și tatăl, pe care, doamne ce ciudat, să-l mai fi și iubit pe deasupra!), era demodat; când se simțea democrat, era demodat etc. Ar fi de-ajuns însă ca Moda să evolueze doar cu o spiră în plus, și-atunci ar fi vorba de un soi de kitsch psihologic.

Moliciunea marilor cuvinte

În ceea ce scrie, există două feluri de mari cuvinte. Unele sunt simplu, dar rău întrebuințate: vagi, insistente, ele ajută la ocuparea locului mai multor semnificați ("Determinism", "Istorie", "Natură"). Simt moliciunea acestor mari cuvinte ca pe aceea a ceasurilor lui Dali. Celelalte ("scriitură", "stil") sunt remodelate conform unui proiect personal, sunt cuvinte al căror sens este idiolectal.

Deși, din punctul de vedere al unei "redactări sănătoase", aceste două clase nu au aceeași valoare, ele comunică totuși: în cuvântul vag (intelectual), există, cu-atât mai vie, o precizie existențială: *Istoria* este o idee morală; ea permite relativizarea naturalului și încrederea într-un sens al timpului; *Natura* este socialitatea în tot ce are ea mai opresiv, mai imobil etc. Astfel, fiecare cuvânt fie *se brânzește* ca laptele, pierzându-se în spa-

țiul dezagregat al frazeologiei, fie *se înșurubează* ca un sfredel până la rădăcina nevrotică a subiectului. Alte cuvinte, în fine, sunt agățătoare: ele agață ce le iese în cale: *imaginar*, în 1963, nu reprezintă decât un termen vag bachelardian (EC, 214); în 1970 însă (S/Z, 17), iată-l rebotezat, convertit în întregime la sensul lacanian (ba chiar deformat).

Pulpa piciorului dansatoarei

Să presupunem că *vulgaritatea* este o lezare a discreției, atunci scriitura riscă să fie mereu vulgară. Scriitura noastră (de astăzi) se dezvoltă într-un spațiu de limbaj care este încă retoric și care nu poate renunța la ființă, dacă mai vrem (măcar puțin) să mai comunicăm (adică să ne pretăm interpretării, analizei). Scriitura presupune, deci, *efecte de discurs*; e suficient ca aceste efecte să fie doar puțin forțate, ca scriitura să și devină vulgară: aceasta s-ar întâmpla, dacă putem spune astfel, de fiecare dată când ea își arată *pulpa de dansatoare*. (Titlul însuși al acestui fragment este *vulgar*.)

Imaginarul blocat, surprins, imobilizat sub fantasma scriitorului, devine, ca prin efectul instantaneului fotografic, un fel de *grimasă*; dar dacă poza este dorită astfel, grimasa își schimbă sensul (problemă: cum știm a face diferența?).

Politică/morală

Întreaga mea viață, politic vorbind, mi-a fost amară. De unde deduc că singurul Tată pe care l-am cunoscut (sau pe care mi l-am atribuit) a fost Tatăl politic.

E un gând simplu, care mă preocupă deseori, dar pe care nu-l văd niciodată formulându-se (poate pentru că e un gând *banal*): cum să nu existe *întotdeauna* o anume etică în politic? Ceea ce fundamentează politicul, ordin al realului, știință pură a realului social, nu este Valoarea? În numele a ce un militant decide... să militeze? Practica politică, smulgându-se oricărei

morale și oricărei psihologii, nu are ea, tocmai de aceea, o origine... psihologică și morală?

(Acesta este un gând cu totul *retrograd*, căci cuplând Morala și Politica, dumneata te îmbătrânești cu vreo două sute de ani, mai precis te întorci în 1795, an în care Convenția a creat Academia de Științe Morale și Politice: categorii străvechi, puncte de reper depășite. – Dar ce e *fals* aici? – Nici *măcar* nu e fals; nu mai este de actualitate; monedele antice, nici ele, nu sunt false; dar sunt doar niște obiecte de muzeu, cu circulație restrânsă și privată, în cercul unui consum de antichități. – Și totuși, nu se poate extrage din aceste vechi monede ceva metal refolosibil? – Ceea ce este util în acest gând banal este faptul că regăsești, neînduplecată, înfruntarea dintre două epistemo-logii: marxismul și freudismul.)

Cuvânt-modă

El nu știe bine să *aprofundeze*. Un cuvânt, o figură de gândire, o metaforă, pe scurt o formă îl obsedează ani în șir, el o repetă, o folosește peste tot (de exemplu, "corp", "diferență", "Orfeu", "Argo" etc.), dar nu încearcă niciodată în tot acest timp să reflecteze asupra a ceea ce înțelege el prin aceste cuvinte sau figuri (și dacă ar face-o, ar fi pentru a găsi noi metafore explicative): nu poți aprofunda un refren; poți doar să-l înlocuiești cu un altul. Este exact ceea ce face Moda. Tot la fel, și el are modele sale interioare, personale.

Cuvânt-valoare

Cuvintele preferate pe care le folosește sunt deseori grupate pe opoziții; din cele două cuvinte ale cuplului, el este pentru unul și contra celuilalt: *producție/produs, structurare/structură, romanesc/roman, sistematic/sistem, poetic/poezie, ajurat/aerian, copie/analogie, plagiat/pastișă, figurare/reprezentare, apropiere/proprietate, enunțare/enunț, foșnet/zgo-*

mot, machetă/plan, subversiune/contestare, intertext/context, erotizare/erotic etc. Uneori, nu este vorba doar de opoziții (între două cuvinte), ci de clivaje (în sânul aceluiași cuvânt): *automobilul* este bun ca acțiune de a șofa, este rău ca obiect; *actorul* este salvat dacă face parte din contra-Physis, altfel este condamnat dacă aparține pseudo-Physis-ului; *artificiul* este dorit dacă este baudelairian (opus în mod clar Naturii) sau depreciațat la statutul de *simili* (pretinzând că mimează însăși Natura). Astfel, între cuvinte, în cuvinte, pătrunde "cuțitul Valorii" (PIT, 67).

Cuvânt-culoare

Când cumpăr culori, o fac după numele lor. Numele culorii (*galben indian, roșu persan, verde celadon*) conturează un fel de regiune generică în interiorul căreia efectul exact, special al culorii este imprevizibil; numele devine atunci promisiunea unei plăceri, proiectul unei operațiuni: în numele depline, există întotdeauna un viitor. Tot astfel, când spun că un cuvânt este frumos, când îl folosesc pentru că îmi place, n-o fac în virtutea farmecului său sonor sau a originalității sensului său sau a unei combinații "poetice" a celor două dinainte. Cuvântul mă cucerește în virtutea faptului că *voi face ceva cu el*: în el freamătă un *a face* viitor, ceva ca o *poftă*. Această dorință zguduie tot tabloul imobil al limbajului.

Cuvânt-mana

În lexicul unui autor, nu ar trebui oare să existe întotdeauna un cuvânt-mana, un cuvânt a cărui semnificație ardentă, multiformă, insesizabilă și parcă sacră să dea iluzia că prin intermediul său se poate răspunde la orice întrebare? Acest cuvânt nu este nici central, nici excentric; el este imobil și luat de val, niciodată *în rădăcinat*, întotdeauna *atopic* (scăpând oricărei topici), rest și supliment în același timp, semnificant

ocupând locul oricărui semnificat. Acest cuvânt a apărut în opera sa încetul cu încetul; la început, a fost mascat de insistența Adevărului (adevărul Istoriei), apoi de cea a Validității (aceea a sistemelor și a structurilor); acum, el înflorește; acest cuvânt-mana este cuvântul "corp".

Cuvântul tranzițional

Cum devine cuvântul valoare? La nivelul corpului. Teoria cuvântului făcut din carne ne este oferită de *Michelet*: vocabularul acestui istoric, tabloul său de cuvinte-valori este organizat, printr-un freamăt fizic, de gustul sau greața pentru anumite corpuri istorice. El își creează astfel, printr-un întreg sistem de relee variabil complicate, cuvinte "dragi", cuvinte "favorabile" (în sensul magic al termenului), cuvinte "miraculoase" (strălucitoare și fericite). Există, apoi, cuvinte "tranziționale", analoage acelor capete de pernă, acelor colțuri de cearșaf pe care copilul le suga cu îndârjire. Ca și pentru copil, aceste cuvinte dragi fac parte din sfera jocului; și, asemeni obiectelor tranziționale, ele au un statut nesigur; în fond, este vorba de o absență a obiectului, a sensului, pe care aceste cuvinte o pun în scenă: în ciuda durității contururilor lor, în ciuda forței repetitivității lor, rămân cuvinte vagi, plutitoare; care caută să devină fetiș.

Cuvântul intermediar

Vorbind, nu sunt sigur că-mi caut cuvântul adecvat; caut mai degrabă să evit cuvântul stupid. Dar cum am unele remușcări în a renunța prea repede la adevăr, mă rezum la *cuvântul intermediar*.

Firescul

Iluzia de firesc este fără încetare denunțată (în *Mitologii*, în *Sistemul Modei*; în S/Z chiar, în care se afirmă că denotația

este returnată Naturii limbajului). Firescul nu este nicidecum un atribut al Naturii fizice; este alibiul îndărătul căruia se ascunde o majoritate socială: firescul este o legalitate. De unde și necesitatea critică de a face să iasă la lumină legea din spatele acestui firesc și, după cum spunea Brecht, "din spatele regulii – a face să iasă la lumină abuzul".

Originea acestei critici poate fi găsită în situația minoritară a lui R.B. el însuși; el a aparținut întotdeauna unei anumite minorități, unei anumite marginalități – a societății, a limbajului, a dorinței, a profesiei și, altădată, chiar a religiei (nu era indiferent la faptul că era un protestant într-o clasă de mici catolici, de exemplu); situație deloc acută, dar care i-a marcat puțin întreaga existență socială: cine nu resimte cât de *firesc* este, în Franța, să fii catolic, căsătorit și bine titrat? Cea mai mică fisură introdusă în acest tablou al conformităților publice creează un soi de cută tenace a ceea ce am putea numi albia socială.

Împotriva acestui "firesc", eu pot să mă revolt doar în două feluri: revendicând, asemeni unui legist, dreptul de a fi împotriva unui sistem juridic elaborat fără mine și împotriva mea ("Și eu am dreptul să...") sau devastând Legea majoritară printr-o acțiune transgresivă de avangardă. El însă pare să rămână, în mod bizar, la răscrucea acestor două refuzuri: el are complicități de transgresiune și stări de spirit individualiste. Ceea ce conturează o filosofie a anti-Naturii care rămâne rațională, pentru care *Semnul* este un obiect ideal: căruia i se poate denunța și/sau celebra arbitrarul; căci este posibil să te desfeți cu coduri, imaginând cu nostalgie că într-o bună zi ele vor fi abolite: asemeni unui *out-sider* intermitent, pot intra în sau ieși din socialitatea greoaie, în funcție de starea mea de spirit – de inserție sau de distanță.

Proaspăt/nou

Parțialitatea sa (alegerea propriilor sale valori) i se pare productivă atunci când limba franceză, din fericire, îi oferă cupluri de cuvinte în același timp apropiate și diferite, dintre care unul trimite la ceea ce el iubește, iar celălalt la ceea ce detestă, ca și cum o aceeași vocabulă ar mătura câmpul semantic și, cu o mișcare sigură a cozii, ar face apoi stânga împrejur (o aceeași structură: structură a paradigmei, care devine, în cele din urmă, și aceea a dorinței sale). Așa se întâmplă cu *proaspăt/nou*: “proaspăt” este bun, întrupează mișcarea fericită a Textului: prospețimea este justificată istoric în orice societate care, din cauza regimului, este amenințată de regresie; “nou”, în schimb, este rău: trebuie să te lupți cu o haină nouă ca să o poți purta: noul încorsetează, se opune trupului pentru că îi suprimă jocul liber, în care o anumită uzură reprezintă un fel de garanție: un *proaspăt* care să nu fie pe deplin *nou*, aceasta ar fi starea ideală a artelor, a textelor, a hainelor.

Neutrul

Neutrul nu este media între activ și pasiv; este mai degrabă un du-te-vino, o oscilație amorală, pe scurt și mai precis, contrariul unei antinomii. Ca valoare (ivită din zona Pasiunii), Neutrul ar corespunde forței prin care practica socială mătură și zădărnicește realizarea antinomiilor scolastice (Marx, citat în SR, 61: “Doar în existența socială antinomiile de genul subiectivism și obiectivism, spiritualism și materialism, activitate și pasivitate își pierd caracterul antinomic...”).

Figuri ale Neutrului: scriitura albă, scutită de orice teatru literar – limbajul adamic – insignifianța delectabilă – netedul – vidul, incroi/eatul – Proza (categorie politică descrisă de Michelet) – discreția – disponibilizarea “personei”, dacă nu anulată, cel puțin făcută ireperabilă – absența *imago*-ului – suspendarea judecății, a procesului – dislocarea – refuzul de

a "dobândi conținut" (refuzul oricărui conținut) – principiul delicateții – deriva – jubilarea: tot ceea ce eschivează sau de-joacă sau face derizorie parada, dominarea, intimidarea.

Disparația Naturii. La început, totul se reduce la lupta dintre o *pseudo-Physis* (*Doxa*, firescul, etc.) și o *anti-Physis* (toate utopiile mele personale): una este detestabilă, cealaltă este dezirabilă. Și totuși, imediat după aceea, această luptă pare ea însăși prea teatrală; și-atunci, în mod imperceptibil, este respinsă, distanțată de apărarea (nevoia de) Neutrului. Neutrul nu este, deci, al treilea termen – gradul zero – al unei opoziții în același timp semantică și conflictuală; el este, *la un alt nivel al înlănțuirii infinite a limbajului*, termenul secund al unei noi paradigme, a cărei violență (lupta, victoria, teatrul, aroganța) este termenul deplin.

Activ/pasiv

Viril/non-viril: acest cuplu celebru, care domnește peste întreaga *Doxa*, rezumă toate jocurile de alternanță: jocul paradigmatic al sensului și jocul sexual al paradei (orice sens bine alcătuit este o paradă: acuplare și doborâre a adversarului).

"Este foarte greu nu neapărat de a elibera sexualitatea conform unui plan mai mult sau mai puțin libertar, ci de a elibera de sens, inclusiv de transgresiunea ca sens. Priviți popoarele arabe. Anumite reguli sunt acolo ușor transgresate printr-o practică destul de ușuratică a homosexualității...; dar această transgresiune rămâne implacabil supusă unui regim de sens strict: homosexualitatea, practică transgresivă, reproduce atunci imediat în ea... paradigma cea mai pură ce poate fi imaginată, aceea de *activ/pasiv*, de *posedant/posedat*, de *înșelător/înșelat*, de *bătăuș/bătut*..." (1971, 1). În aceste țări, deci, alternativa este pură, sistematică; ea nu cunoaște niciun termen neutru sau complex, ca și cum ai putea imagina în cazul acestei relații de excluziune (*aut...aut*) termeni extrapolari. Or,

această alternativă este afirmată mai ales de băieți burghezi sau mic-burghezi care, situați în zona promovării unei imagini, au nevoie de un discurs în același timp *sadic* (anal) și *clar* (încordat pe sens); ei își doresc o paradigmă pură a sensului și a sexului, fără eschivare, fără eroare, fără depășirea marginilor.

Și totuși, de îndată ce alternativa este refuzată (de îndată ce paradigma este bruiată), utopia are cale liberă: sensul și sexul devin obiectul unui joc liber, în sânul căruia formele (polise-mice) și practicile (senzuale), eliberate de închisoarea binară, se vor instala într-o stare de expansiune infinită. Astfel se pot naște un text gongorian sau o sexualitate fericită.

Adaptarea

Când citesc, *adaptez*; nu numai cristalinul ochilor mei, ci și pe cel al intelectului meu, pentru a capta corectul nivel al semnificației (cel care-mi convine, desigur). O lingvistică fină nu ar mai trebui să se ocupe de “mesaje” (lua-le-ar dracu’ de “mesaje”!), ci de acest tip de acomodări care lucrează, fără îndoială, pe nivele și praguri: fiecare își *silește* spiritul, asemeni unui ochi, să sesizeze în masa textului acea *inteligibilitate* de care are nevoie pentru a cunoaște, pentru a exulta etc. În acest sens, lectura este o muncă: există un mușchi care o încovoiaie.

Atunci însă când ochiul normal vede nelimitat, el nu mai are nevoie să se adapteze. De asemenea, dacă aș putea citi *nelimitat* un text, atunci nu ar mai trebui să silesc nimic în mine. Este exact ceea ce se întâmplă postulativ în fața unui text de avangardă (nu încercați atunci să vă adaptați căci nu veți mai percepe nimic).

Numenul

Predilecția pentru afirmația lui Baudelaire, citată în mai multe rânduri (mai ales apropo de catch): “adevărul emfatic al gestului în importante circumstanțe ale vieții”. El a numit

acest exces de emfază *numen* (ceea ce face aluzie la gestul tăcut al zeilor care pronunțau destinul uman). *Numenul* este isteria înțepenită, înveșnicită, prinsă în capcană, pentru că, în sfârșit, o ținem sub control, înlănțuită sub o privire ținuitoare. De unde și interesul meu pentru atitudinile emfatice (cu condiția ca ele să fie încadrate), pentru picturile nobile, tablourile patetice, ochii ridicați către cer etc.

Trecerea lucrurilor în discurs

Diferit de “concept” și de “noțiune”, care sunt pur ideale, *obiectul intelectual* se creează printr-un soi de cântărire a semnificantului: îmi este suficient să *iau în serios* o formă (etimologie, derivație, metaforă) pentru a-mi crea singur un *cuvânt-gând* care va alerger prin limbajul meu, ca obiectele ascunse din bine cunoscutul joc de societate. Acest cuvânt-obiect este în același timp *investit* (dorit) și *superficial* (ne folosim de el, nu-l aprofundăm); el are o existență rituală; ai spune că, la un moment dat, l-am botezat cu însemnul meu.

El credea că e bine ca, din respect față de cititor, în discursul eseului să treacă din timp în timp câte un obiect senzual (unde, în *Werther*, apare ca din senin o mazăre gătită în unt, o portocală pe care cineva o cojește și o împarte felioare). Dublu beneficiu: apariție somptuoasă a unei materialități, dar și a unei distorsiuni, distanțare bruscă imprimată murmurului intelectual.

Michelet este cel care i-a furnizat exemplul: ce raport există între discursul anatomic și floarea de camelii? – “Creierul unui copil, spune Michelet, nu este nimic altceva decât floarea lăptoasă de camelii.” De unde, fără îndoială, obișnuința de a se *distrage*, scriind, prin enumerări heteroclitice. Nu cumva există aici un fel de voluptate care face să se impună, ca un vis parfumat înlăuntrul unei analize sociolingvistice, “cireașa sălbatică, scorțișoara, vanilia și vinul de Xeres, ceaiul de Canada, lavanda,

banana”; o voluptate care odihnește de greutatea unei demonstrații semantice prin viziunea înaripată a “aripilor, cozilor, creștelor, panașelor, pletelor, eșarfelor, fumurilor, baloanelor, trenelor, centurilor și voalurilor” din care Erte formează literele alfabetului său (*Er*, 68) – sau chiar prin inserarea într-o revistă de sociologie a “pantaloniilor de brocart, a mantalelor grele, a lungilor cămăși de noapte albe” cu care se îmbrăcau hippie (1969)? Nu este de ajuns să faci să transpară, în discursul critic, “un rotocol albăstrui de fum” pentru ca să prinzi de îndată curajul, pur și simplu... de *a-l recopia*?

(Astfel, uneori, în haiku-urile japoneze, linia cuvintelor scrise se deschide brusc și atunci desenul însuși al muntelui Fuji sau al unei sardine vine delicat să ia locul cuvântului invitat să plece.)

Parfumuri

La Proust, trei simțuri din cinci însoțesc amintirea. Pentru mine însă, lăsând deoparte vocea, fundamental mai puțin sonoră, cât mai ales *parfumată* prin inflexiunile ei, amintirea, dorința, moartea, imposibila întoarcere nu se regăsesc în sensul acesta; trupul meu nu înaintează în povestea madeleinei, a pavajelor și a șervețelului de la Balbec. Din ceea ce nu se va mai repeta niciodată, doar mirosurile îmi revin. Așa precum mirosul copilăriei mele la Bayonne: dacă lumea este încercuită de o *mandala*, întregul Bayonne este închis în cercul unui miros compozit, pe care l-aș numi mirosul Micului Bayonne (cartier situat între Nive și Adour): fâșiile de piele prelucrate de pantofari, băcănia întunecată, ceara lemnului bătrân, casa scărilor neaerisită, negrul îmbrăcăminții bătrânelor basce, inclusiv la pânglicuța care le susținea cocul, uleiul spaniolesc, umiditatea artizanatelor și a micilor negustorii (legători, telali), praful hârtiei de la biblioteca municipală (unde am învățat, de la Suetoniu și Marțial, ce este sexualitatea), lipiciul pianelor

reparate în atelierul lui Bossière, uneori efluviile de ciocolată, produs al orașului, toate acestea dobândesc o consistență istorică, provincială și meridională. (*Dictare*)

(Îmi aduc aminte nebunește toate parfumurile: înseamnă că îmbătrânesc.)

De la scriitură la operă

Capcană a infatuării: să lase să se creadă că ar accepta să considere tot ceea ce a scris drept o "operă", să treacă de la o contingență alcătuită din scrieri la transcendența unui produs unitar și sacru. Cuvântul "operă" este deja imaginar.

Contradicția se naște, de fapt, între scriitură și operă (Textul, ei da, acesta abia este un cuvânt generos: care nu dă câștig de cauză niciunuia dintre acești doi termeni diferiți). Mă bucur de scriitură fără încetare, fără limite, neînfrânat, ca de o producție perpetuă, ca de o dispersiune necondiționată, ca de o energie de seducție pe care nicio apărare legală a subiectului pe care-l arunc pe hârtie nu o mai poate opri. În societatea noastră mercantilă însă trebuie să ajungi la "o operă": trebuie să construiești, adică să *duci la bun sfârșit* o marfă. În timp ce scriu, scriitura este, astfel, în fiecare clipă turtită, banalizată, culpabilizată de opera la care trebuie, volens nolens, să contribuie. Cum să scriu astfel încât să mă strecor printre capcanele pe care mi le întinde imaginea colectivă a operei? – Ei bine, *orbește*. La fiecare pas pe care-l fac în munca mea, rătăcit, înspăimântat și dus de val, nu pot decât să-mi repet cuvântul cu care se încheie *Cu ușile închise* a lui Sartre: *să mergem mai departe*.

Scriitura este un *joc* cu ajutorul căruia mă întorc de bine de rău într-un spațiu strâmt: sunt încolțit, mă zbat între isteria necesară scrierii și imaginarul care supraveghează, încorsetează, purifică, banalizează, codifică, corectează și impune scopul (și perspectiva) unei comunicări sociale. Pe de o parte, vreau

să fiu dorit, pe de alta, dimpotrivă, să nu fiu dorit: isteric și obsesional în același timp.

Și totuși: cu cât mă îndrept către operă, cu atât mă afund în scriitură; mă apropii de fundul insuportabil; un deșert mi se înfățișează; se produce, fatală, sfâșietoare, un fel de *golire de simpatie*: nu mă mai simt *simpatice* (celorlalți, mie). Adevărul neiertător îmi apare atunci în acest punct de contact: *nu mai sunt un copil*. Sau descopăr astfel asceza exultării?

“Știm asta”

La începutul anumitor desfășurări de fapte, el așază de-seori o expresie aparent expletivă (“*știm asta*”, “*știm că...*”): el raportează astfel întotdeauna propoziția de la care pornește la opinia curentă, la cunoașterea comună: el își impune sarcina de a reacționa împotriva unei banalități. Și atunci, ceea ce el trebuie să demonteze este nu atât banalitatea opiniei curente, cât banalitatea sa proprie; discursul care-i vine la început este banal și numai luptând împotriva acestei banalități originare el poate începe, încetul cu încetul, să scrie. Trebuie să descrie o anumită situație în care se află într-un bar din Tanger? Ceea ce găsește de cuviință să spună mai întâi este faptul că el este, în această situație precisă, ocazia unui “limbaj interior”: frumoasă descoperire, n-am ce zice! Mai apoi, încearcă să se descotorosească de această banalitate care îl năclăiește și să descopere în ea o fărâamă de idee cu care să intre într-un raport oarecare de dorință: Fraza! Odată numit acest obiect, totul este salvat: orice-ar scrie (și nu mai este vorba despre performanță), va fi întotdeauna un discurs investit, în care corpul își va face simțită prezența (banalitatea înseamnă discursul fără corp).

În fond, ceea ce scrie el pornește dintr-o banalitate *corectată*.

Opacitate și transparență

Principiu explicativ: această operă se situează între două limite:

— la limita originală se află opacitatea raporturilor sociale. Această opacitate s-a deconspirat de îndată ca formă opresivă a stereotipului (figurile obligatorii ale redactărilor școlare, romanele comuniste în *Gradul zero al scriiturii*). Și mai apoi, mii de alte forme ale Doxei;

— la limita finală (utopică) se află transparența: sentimentul tandru, aspirarea, suspinul, dorința de odihnă, ca și cum consistența interlocuției sociale ar putea într-o bună zi să lămuirească, să ușureze, să se ajureze până la a deveni invizibilă.

1. Diviziunea socială produce o opacitate (paradox aparent: acolo unde există o mare diviziune socială, aceasta apare opacă, masivă).
2. Subiectul se luptă împotriva acestei opacități, cu toate armele pe care le cunoaște.
3. Totuși, dacă este el însuși subiect de limbaj, lupta sa nu poate avea o soluționare politică, căci aceasta ar însemna regăsirea opacității stereotipurilor. Această luptă se molipsește de mișcarea unei apocalipse: divide cu înverșunare, exasperează un întreg joc de valori și, în același timp, trăiește utopic – am putea spune că *respiră*: transparența finală a raporturilor sociale.

Antiteza

Fiind figura opoziției, forma exasperată a binarismului, Antiteza este spectacolul însuși al sensului. Ieșim de la acest spectacol: fie prin neutru, printr-o portiță de scăpare către real (confidentul racinian vrea să abolească antiteza tragică, SR, 61); fie printr-un supliment (Balzac suplimentează Antiteza sarazină, S/Z, 33), prin inventarea unui al treilea termen (de dislocare).

El însuși însă recurge de bunăvoie la Antiteză (de exemplu: "Libertatea stă în vitrină, cu rol decorativ, acasă însă e nevoie de ordine, cu rol constitutiv", *My*, 133). Încă o contradicție? – Da, și care va primi aceeași explicație: Antiteza este *un rapt de limbaj*: împrumut violența discursului obișnuit în avantajul propriei mele violențe, a *sensului-egoist*.

Defectarea originii

Munca sa nu este antiistorică (cel puțin aceasta își propune), ci întotdeauna, încăpățânat, antigenetică, pentru că Originea este o figură pernicioasă a Naturii (a Physis-ului): printr-un abuz interesat, Doxa "strivește" în același timp Originea și Adevărul, făcând din ele o singură evidență, înăuntrul căreia una o despotmolește pe cealaltă, după modelul unei vârtelnițe comode: științele umane nu sunt ele *etimologice*, căutând un *etimon* (origine și adevăr) pentru orice fapt?

Pentru a zădărnici Originea, el culturalizează mai întâi profund Natura: nimic nu e natural, nicăieri, totul e istoric; apoi, această cultură (convins, alături de Benveniste, că orice cultură nu este decât limbaj), el o rează în circuitul infinit al discursurilor, aranjate unele peste celelalte (și nu înlănțuite după principiul cauză/efect), ca într-un joc de-a fripta.

Oscilația valorii

Pe de o parte, Valoarea domnește, decide, separă, pune față în față binele și răul (*proaspătul/noul, structura/structurarea* etc.): lumea semnifică puternic, de vreme ce totul este prins în paradigma gustului și dezgustului.

Pe de altă parte însă, orice opoziție este suspectă și-atunci sensul obosește și vrea să se odihnească. Valoarea, care încărca totul, este acum dezarmată, absorbindu-se într-o utopie: dacă nu mai există opoziții, nu mai există nici sens, și deci nici Valoarea ca atare, iar această abolire este fără rest.

Valoarea (și odată cu ea sensul) oscilează astfel fără încetare. Opera, în întregul ei, șchioapătă între o aparență de maniheism (atunci când sensul este puternic) și o aparență de pyrrhonism (când ne propunem exonerarea sa de sens).

Paradoxa

(Corecție a Paradoxului.)

În sfera intelectuală domnește un fracționism intens: ne opunem, element cu element, față de ceea ce este apropiat, neschimbând însă “repertoriul”: în neuropsihologia animală, repertoriul înseamnă ansamblul scopurilor în funcție de care reacționează un animal; de ce să pui unui șobolan întrebări umane, de vreme ce “repertoriul” său este cel al unui șobolan? De ce să pui unui pictor de avangardă întrebări de profesor? Cât despre practica paradoxală, ea se dezvoltă într-un repertoriu puțin diferit, care este mai degrabă cel al scriitorului: nu ne opunem unor valori *numite*, fracționate; mergem în paralel cu aceste valori, le evităm, ne eschivăm față de ele: *desenăm o tangentă*; aceasta nu înseamnă neapărat un contramarș (cuvânt atât de drag lui Fourier); ne este doar frică să nu cădem în opoziție, agresiune, adică *în sens* (de vreme ce sensul nu este întotdeauna decât declanșarea unui contratermen), mai exact: căderea în acea solidaritate semantică care unește contrariile simple.

Subtilul motor al paranoiei

Motorul paranoiei e discret, foarte discret: când scrie (poate că toți scriu la fel), el se lasă prins de la distanță de câte ceva sau cineva nenumit (și pe care numai el le-ar putea numi). Ce impuls *vindictiv* stă la baza acestei fraze – totuși generală, calmă? Nu există scriitură care să nu fie, pe ici pe colo, *fățarnică*. Mobilul este șters, rămâne numai efectul: această sustragere definește discursul estetic.

A vorbi/a săruta

Conform unei ipoteze a lui Leroi-Gourhan, omul ar fi început să vorbească atunci când și-a putut elibera membrele anterioare de rigorile mersului și, implicit, gura de necesitatea de a apuca prada. Căci aparatul fonator este și un aparat oscular. Trecând la poziția verticală, omul s-a văzut, deci, liber de a inventa limbajul și dragostea; așa se explică, poate, nașterea antropologică a unei duble perversiuni concomitente: cuvântul și sărutul. Așa stând lucrurile, cu cât oamenii au fost mai liberi (mai ales la gură), cu atât au vorbit și au sărutat mai mult; și, logic, când, grație progreselor, oamenii se vor fi ușurat de orice sarcină manuală, ei nu vor mai face altceva decât să vorbească și să sărute!

Să imaginăm acestei duble funcții, localizate în același punct, o transgresiune unică, care s-ar naște din folosința simultană a cuvântului și a sărutului: *să vorbești sărutând, să săruți vorbind*. Trebuie să credem că această voluptate există, de vreme ce amantii nu încetează să "soarbă cuvintele de pe buzele iubite". Ei gustă atunci, în lupta amoroasă, jocul sensului care înfloarește și se întrerupe: funcția *care se tulbură*; într-un cuvânt: *corpul cu coada între picioare*.

Corpurile care trec

"Într-o seară, pe jumătate adormit pe bancheta unui bar..." (PIT, 79). Iată, deci, ce făceam eu în acel "local" din Tanger: dormeam puțin. Or, localul, în mica sociologie a orașelor, este vestit ca loc de trezire și de acțiune (e vorba, cu alte cuvinte, de a vorbi, a comunica, a întâlni etc.); or, aici, dimpotrivă, localul este un loc de semiabsență. Acest spațiu nu este fără corp, dimpotrivă, corpurile sunt foarte apropiate, ceea ce este foarte important; dar anonime, însuflețite de mișcări slabe, ele mă aruncă într-o stare de lene, de iresponsabilitate și de plutire: toată lumea este acolo, dar nimeni nu mă întreabă ni-

mic și-așa câștig în ambele planuri; cât despre planul localului, aici corpul celuiilalt nu devine niciodată o "persona" (civilă, psihologică, socială etc.): îmi propune doar itinerarul său, dar nu și intercomunicarea cu el. Ca un drog special, adaptat la organizarea mea, localul poate atunci deveni locul în care-mi lucrez frazele: nu visez, frazez: căci vorbim despre un corp privat și nu ascultat, care, în prezentul contextului, se instituie în funcție *fatică* (de contact) între producerea limbajului meu și dorința vagă din care se hrănește această producere, un raport de veghe, dar nu un mesaj. Localul este, în cele din urmă, un loc *neutru*: este utopia termenului terț, deriva îndepărtată de țarm a prea complicatului cuplu: *a vorbi/a tăcea*.

În tren, îmi vin idei: se circulă în jurul meu și corpurile care trec acționează ca niște înlesnitori. În avion, totul este invers: eu sunt nemișcat, aplatizat, orb; trupul meu, și indirect intelectul meu sunt inerte: nu am la dispoziție decât trecerea corpului lustruit și absent al stewardesei, plimbându-se ca o mamă indiferentă printre leagănele unei creșe.

Jocul, pasișa

Printre numeroasele iluzii pe care el le întreține despre sine există și aceea, încăpățânată: cum că-i place să *joace* și că, deci, are puterea de a juca; or, deși deseori i-ar fi plăcut această provocare, el nu a făcut niciodată nicio pasișă (cel puțin nu cu bună știință), în afară de vremea când era la liceu (despre *Criton*, 1974). S-ar putea să existe o rațiune teoretică pentru aceasta: dacă este vorba de *a dejuca* subiectul, *a juca* devine o metodă iluzorie și chiar cu efect contrar față de ceea ce se caută: subiectul unui joc este mai consistent decât în orice alt context; adevăratul joc nu este acela de a masca subiectul, ci de a masca jocul însuși.

Patch-work

Să mă comentez? Ce plictiseală! Nu aveam altă soluție decât să mă *re-scriu* – de departe, de foarte departe – din perspectiva lui “acum”: să adaug cărților, temelor, amintirilor, textelor o altă enunțare, fără să-mi ofer posibilitatea de a afla dacă vorbesc despre trecutul sau despre prezentul meu. De-abia atingându-le, arunc astfel peste opera scrisă, peste corpul și corpusul trecute, un soi de *patch-work*, o cuvertură rapsodică făcută din pătrate înșăilate. Nepropunându-mi nicicum să aprofundez, rămân la suprafața lucrurilor, pentru că de data aceasta este vorba de “mine” (de Eu), or, profunzimea aparține celorlalți.

Culoarea

Opinia curentă dorește întotdeauna ca sexualitatea să fie agresivă. De aceea, ideea unei sexualități fericite, blânde, senzuale, jubilatorii nu se regăsește în nicio scriere. Unde s-o găsesc atunci? În pictură ori mai bine: în culoare. Dacă aș fi pictor, nu aș picta decât culori: teritoriul culorilor îmi pare eliberat în același timp și de Lege (nicio Imitație, nicio Analogie) și de Natură (căci, în cele din urmă, toate culorile Naturii, nu vin ele de la pictori?).

Persona divizată

Pentru metafizica clasică, nu exista niciun inconvenient în a diviza o persona (Racine: “Am doi oameni în mine”); dimpotrivă, prevăzută cu doi termeni opuși, persona funcționa ca o paradigmă potrivită (*sus/jos*; *carne/spirit*, *cer/pământ*); taberele prinse în luptă se împăcau în fundamentul sensului: sensul Omului. Iată de ce, atunci când astăzi vorbim despre un subiect divizat, nu o facem pentru a recunoaște contradicțiile sale simple, postulerile sale duble etc.; vizăm mai degrabă o *difracție*, o împrăștiere în urma exploziei căreia nu mai rămâ-

ne niciun nucleu principal, nicio structură de sens: nu sunt contradictorii, sunt doar dispersat.

Cum explici dumneata atunci, cum tolerezi aceste contradicții? Filosofic, pare că ești materialist (dacă termenul nu este prea învechit); etic, te divizezi: în ceea ce privește trupul, ești hedonist, în ceea ce privește violența, ai fi mai degrabă budist! Nu-ți place credința, dar ai o oarecare nostalgie a riturilor etc. Ești o marchetărie de reacții: există în dumneata ceva *care să aibă întâietate*?

Orice clasament ai citi îți stimulează dorința de a intra în schemă: unde-ți este locul? La început, credeai că ți-l vei găsi; dar, puțin câte puțin, ca o statuie care se dezagregă sau un relief care se erodează, se aplatizează și-și pierde forma, sau, mai bine încă, precum Harpo Marx care-și pierde barba falsă sub efectul apei pe care-o bea, nu ai mai fost clasabil, și aceasta nu din exces de personalitate, ci, dimpotrivă, pentru că parcurgi toate straturile spectrului: reunești trăsături așa-zis distinctive care însă nu mai fac distincție între nimic; descoperi că ești în același timp (sau rând pe rând) obsesional, isteric, paranoic și, în plus, pervers (fără a mai pune la socoteală psihozele amoroase) sau că însumezi toate filosofiele decadente: epicureismul, eudemonismul, asianismul, maniheismul, pyrrhonismul.

“Totul s-a făcut în noi pentru că suntem noi, mereu noi, și nicio clipă aceiași.” (Diderot, *Refutarea lui Helvetius*)

Partitiv

Mic-burghez: acest predicat poate veni să se lipească oricărui subiect; nimeni nu este la adăpost împotriva acestui flagel (și e normal: toată cultura franceză, dincolo cu mult de cărți, trece pe aici): muncitor, cadru, profesor, student contestatar, militant, prietenii mei X., Y. și chiar eu, bineînțeles, suntem cu toții *oarecum mic-burgezi*: vorbim aici, așadar, de un masiv-partitiv. Or, există încă un obiect de limbaj care

prezintă același caracter mobil și derutant și care figurează în discursul teoretic ca un pur partitiv: este vorba despre Text: nu pot spune că o anumită operă este un Text, ci numai că în ea există o *cantitate inexactă de Texte*. Text și mic-burghez formează astfel o aceeași substanță universală, uneori nocivă, alteori exaltantă; au aceeași funcție discursivă: aceea a unui operator universal de valoare.

Bataille, frica

La urma urmelor, Bataille mă interesează prea puțin: ce am eu de-a face cu râsul, violența? Ce am eu de spus despre “sacru”, “imposibil”?

Și totuși, e de ajuns să fac să coincidă tot acest limbaj (straniu) cu o tulburare pe care eu o numesc *frică*, pentru ca Bataille să mă recucerească: tot ce a scris mă descrie: se lipește.

Faze

Intertext	Gen	Opere
(Gide) Sartre Marx Brecht Saussure	(dorința de a scrie) mitologie socială semiologie	— <i>Gradul zero</i> Scrieri despre teatru <i>Mitologii</i> <i>Elemente de semiologie</i> <i>Sistemul modei</i>
Sollers Julia Kristeva Derrida Lacan	textualitate	<i>S/Z</i> <i>Sade, Fourier, Loyola</i> <i>Imperiul semnelor</i>
(Nietzsche)	moralitate	<i>Plăcerea textului</i> <i>R.B. despre R.B.</i>

Remarci: 1. intertextul nu este neapărat un câmp de influențe; este mai degrabă o muzică a figurilor, a metaforelor, a gândurilor-cuvânt; este semnificantul *sirenă*; 2. *moralitate*

trebuie înțeles ca însuși contrariul moralei (este gândul corpului în stare de limbaj); 3. mai întâi *intervenții* (mitologice), apoi *ficțiuni* (semiologice), în sfârșit, cioburi, fragmente, fraze; 4. între diversele perioade există în mod evident suprapuneri, reveniri, afinități, remanențe; articolele (de revistă) sunt, în general, cele care asigură acest rol conjunctiv; 5. fiecare fază este reactivă: autorul reacționează fie la discursul care-l înconjoară, fie la propriul său discurs în condițiile în care ori unul ori celălalt încep să prindă prea multă consistență; 6. cum un cui îl scoate pe celălalt, o perversiune alungă o nevroză: obsesiei politice și morale îi urmează un mic delir științific, pe care vine să-l dezlege la rândul său jubilația perversă (fundament de fetișism); 7. decupajul unei perioade, al unei opere în faze de evoluție – deși este vorba despre o operațiune imaginară – permite intrarea în joc a comunicării intelectuale: astfel te faci *inteligibil*.

Efectul binefăcător al unei fraze

X. îmi povestește că într-o zi a hotărât “să-și scutească viața de iubirile sale nefericite” și că această frază i-a părut atât de bine făcută, încât ajunge să compenseze toate eșecurile pe care le provocase; s-a angajat atunci (și m-a tras și pe mine) să profite și mai mult de această *rezervă de ironie* care este limbajul (estetic).

Textul politic

Politicul este, subiectiv vorbind, o sursă continuă de plictiseală și/sau de exultare; în plus și *în fond* (adică în ciuda aroganțelor subiectului politic), el este și un loc privilegiat al unei interpretări perpetue (dacă este suficient de sistematică, o interpretare nu va fi în acest spațiu niciodată dezmințită la nesfârșit). Din aceste două constatări, s-ar putea trage concluzia că Politicul este *textual* și-atât: o formă exorbitantă, exaspe-

rată a Textului, o formă nemaivăzută care, prin exagerările și măștile sale, depășește probabil puțința noastră actuală de înțelegere a Textului. Și pentru că Sade a produs cel mai pur dintre texte, mi se pare că Politicul îmi place în chip de text *sadian* și îmi displace ca text *sadic*.

Alfabetul

Tentația alfabetului: adoptarea șirului de litere pentru a înlănțui fragmente înseamnă a te încredința acelui aspect care face gloria limbajului (și care-l exaspera pe Saussure): o ordine nemotivată (în afara oricărei imitații), care să nu fie arbitrară (pentru că toată lumea o cunoaște, o recunoaște și o acceptă de comun acord). Alfabetul este euforic: gata cu neliniștea "planului", cu emfaza "dezvoltării", cu logicile sucite, gata cu disertatiile! Ideea și fragmentul, fragmentul și ideea și pentru a înlănțui toți acești atomi, nimic altceva decât ordinea mile-nară și nebună a literelor franțuzești (care sunt ele însele niște obiecte absurde – lipsite de sens).

El nu definește un cuvânt, el numește un fragment; el face exact invers decât face dicționarul: cuvântul iese din enunț, în timp ce enunțul derivă din cuvânt. Din glosar, nu rețin decât principiul său cel mai formal: ordinea unităților sale. Această ordine, totuși, poate fi răutăcioasă: ea produce uneori efecte de sens; și dacă aceste efecte nu sunt dorite, atunci alfabetul trebuie distrus în favoarea unei reguli superioare: aceea a rupturii (a heterologiei): a împiedica un sens să "se coaguleze".

Ordinea de care nici nu-mi mai amintesc

Își aduce aminte aproximativ de ordinea în care a scris aceste fragmente; dar de unde-i venea ea? În virtutea cărui clasament și a cărei logici? Asta nu-și mai amintește. Ordinea alfabetică șterge tot, refulează orice origine. Poate că, pe ici pe colo, anumite fragmente par să urmeze o oarecare afinitate;

important însă este ca aceste mici rețele să nu fie racordate, ca ele să nu alunece către o unică și mare rețea care ar fi structura cărții, a sensului. Dacă uneori alfabetul vă retrezește (la dezordine) și vă spune: *Tăiați! Reluați povestea în alt fel!* (tocmai de aceea însă, și pentru același motiv, alfabetul trebuie distrus), o face pentru a opri, a devia, a diviza această coborâre a discursului către un anumit destin al subiectului.

Opera ca poligrafie

Îmi imaginez o critică antistrukturală; ea nu ar căuta ordinea, ci dezordinea unei opere; i-ar fi de-ajuns pentru aceasta să considere întreaga operă ca pe o *enciclopedie*: fiecare text poate să se definească prin numărul obiectelor dispartate (de cunoaștere, de senzualitate) pe care le pune în scenă cu ajutorul unor simple figuri de contiguitate (metonimii și asindete)? Ca enciclopedie, opera stoarce de vlagă o întreagă listă de obiecte heteroclite, iar această listă devine antistruktura operei, obscura și nebuneasca sa poligrafie.

Limbajul – oficiant

Ca să vorbim despre rituri, este oare chiar așa de plăcut să fii oficiant? Cât despre credință, ce subiect uman poate prezice că nu-și va urma, într-o bună zi, logica economiei propriului său “a crede” – în una sau în alta? În ceea ce privește limbajul însă, aceasta nu funcționează deloc: limbajul – oficiant? Imposibil.

Discursul previzibil

Plictiseală a discursurilor previzibile. Previzibilitatea este o categorie structurală, căci e posibil să-i conferi modul de așteptare sau de confruntare (pe scurt: de *suspans*) căruia îi este scenă limbajul (am mai făcut-o și pentru narațiune); am putea deci fundamenta o tipologie a discursurilor în funcție

de gradul lor de predictibilitate. *Text al Morților*: text litanic, în care nu poți schimba niciun cuvânt.

(Ieri seară, după ce am scris acestea: la restaurant, la masa de alături, doi indivizi discutau, cu voce scăzută, dar bine articulată, bine ținută în frâu, bine timbrată, ca și cum o școală de dicție le-ar fi pregătit special pentru a se face auzite de vecinii lor în locurile publice: tot ceea ce-și spuneau, frază după frază (despre câteva dintre prenumele prietenilor lor, despre ultimul film al lui Pasolini), totul era absolut conform, previzibil: nicio falie în sistemul endoxal. Potrivire perfectă între acea voce care nu alegea pe nimeni și Doxa inexorabilă: aceasta este *trufie*.)

Proiecte de cărți

(Aceste idei aparțin unor epoci diferite): *Jurnal al dorinței* (dorința de zi cu zi, în sânul realității). *Fraza* (ideologie și erotică a Frazei). *Franța noastră* (noi mitologii ale Franței de astăzi; sau mai degrabă: sunt eu fericit/nefericit că sunt francez?). *Amatorul* (consemnare a ceea ce mi se întâmplă când pictez). *Lingvistica intimidării* (despre Valoare, despre războiul sensurilor). *Mii de fantasme* (să-ți scrii fantasmele, nu visele). *Etologia intelectualilor* (la fel de important ca și obiceiurile furnicilor). *Discursul homosexualității* (sau: discursurile homosexualității sau chiar: discursul homosexualităților). *Enciclopedie a hranei* (dietetică, istorie, economie, geografie și mai ales simbolică). *O viață a oamenilor iluștri* (citirea multor biografii și culegerea trăsăturilor, biografemelor, așa cum s-a întâmplat pentru Sade și Fourier). Un *Volum de stereotipuri vizuale* ("Am văzut un magrebin îmbrăcat sumbru, cu *Le Monde* sub braț și făcând curte unei fete blonde așezate într-o cafenea"). *Cartea/Viața* (minitexte, cute, haiku-uri, notații, jocuri de sens, tot ceea ce cade ca o frunză) etc.

Raport cu psihanaliza

Raportul său cu psihanaliza nu este scrupulos (fără însă să se poată prevala de vreo contestație sau de vreun refuz). Este doar un raport *indecis*.

Psihanaliză și psihologie

Pentru ca psihanaliza să poată vorbi, trebuie ca ea să poată mai întâi să-și însușească un alt fel de discurs, un discurs puțin stângist, care încă nu este psihanalitic. Acest discurs distant, acest discurs *din off* – încărcat de cultură veche și retorică – este reprezentat, aici, din loc în loc, de discursul psihologic. Căci psihologia ar trebui, în fond, să aibă elanul de a tinde către psihanaliză.

(Complezență în privința a cine este mai tare; aveam la liceul Louis-le-Grand un profesor de istorie care, având nevoie de fluierături ca de un drog cotidian, oferea elevilor săi mii de prilejuri de dezordine: minciuni gogonate, infantilisme, cuvinte cu dublu sens, posturi ambigue, ba chiar și tristețea cu care-și marca toate aceste conduite secret provocatoare; or, cum au înțeles repede manejul, elevii au început să se abțină, în anumite zile, de la a-l stimula.)

“Ce vrea să însemne aceasta?”

Pasiune constantă (și iluzorie) de a aplica oricărui fapt, până și celor mai mărunte, nu întrebarea copilului: *de ce?*, ci întrebarea vechilor greci, întrebarea sensului, ca și cum toate aceste lucruri ar fremăta de sens: *ce vrea să însemne aceasta?* Realitatea trebuie cu orice preț transformată în idee, în descriere, în interpretare, pe scurt trebuie neapărat să-i găsești *un alt nume decât cel dintotdeauna al său*. Această manie nu trebuie interpretată ca futilitate: de exemplu, dacă voi constata – și mă grăbesc să constat – că la țară îmi place să urinez în grădină și nu în altă parte, atunci vreau de îndată să aflu *ce în-*

seamnă aceasta. Această furie de a da un sens realităților celor mai simple marchează, social vorbind, subiectul ca un viciu: nu trebuie să dai frâu liber cuvintelor, nu trebuie să dezlănțui limbajul: excesul de nominalizare este întotdeauna ridiculizat (Domnul Jourdain, Bouvard și Pécuchet).

(Chiar aici, mai puțin în *Anamneze*, care reprezintă prețul pentru tot restul, nimic nu se raportează la ceva fără să atribute un sens; nu îndrăznim să lăsăm realitatea într-o stare de in-signifianță; aceasta este și tendința fabulei, care scoate din orice fragment de real o lecție, un sens. Astfel, se poate concepe o carte inversă: care să raporteze mii de "incidente", interzicându-și să tragă vreodată o linie sub sens; ar fi foarte exact o carte de *haiku-uri*.)

Ce raționament?

Japonia este o valoare pozitivă, iar gândureala o valoare negativă. Or, japonezii gânduresc. Nimic mai mult: va fi de ajuns să afirmăm că această gândureală nu este negativă ("întregul corp... vă grăiește într-un fel de gândureală căreia perfecta dominare a codurilor îi anulează orice caracter regresiv infantil", *EpS*, 20). R.B. face exact ceea ce spune că Michelet ar fi făcut: "Există într-adevăr un tip de cauzalitate la Michelet, dar această cauzalitate rămâne, în mod prudent, ascunsă în regiunile improbabile ale moralității. Sunt niște «necesități» de ordin moral, postulate în întregime psihologic...: *trebuie* ca Grecia să nu fi fost homosexuală, de vreme ce este doar lumină etc." (*Mi*, 33). *Trebuie* ca gândureala japoneză să nu fie regresivă, de vreme ce japonezii sunt amabili.

"Raționamentul" este alcătuit, în fond, dintr-o înlănțuire de metafore: el ia un fenomen (conotația, litera Z) și îl supune la o avalanșă de puncte de vedere; argumentarea atunci este înlocuită cu o depiere a unei imagini: Michelet "mănâncă" Istoria; deci o "rumegă"; deci el "pătrunde" în ea etc.: tot ceea ce

i se întâmplă unui animal rumegător îi va fi astfel *aplicat* și lui Michelet: aplicația metaforică va juca rolul unei explicații.

Orice discurs în care cuvântul conduce ideea poate fi numit "poetic" (fără judecată de valoare): dacă vă plac cuvintele într-atât încât să le cedați, vă veți fi retras din sfera legii semnificării, a scriptării. Se va naște atunci un discurs pur *oniric* (visul nostru prinde cuvintele care-i flutură sub nas și face cu ele o poveste). Trupul meu însuși (și nu numai ideile mele) se poate *adapta* cuvintelor, poate fi, într-un anume fel, creat de ele: în ziua aceea, descopăr o pată roșie care seamănă cu o excoția – nedureroasă, în plus, ceea ce se potrivește, cred, cu definiția cancerului! Văzut însă de aproape, acest semn nu mai este decât o ușoară descuamare a peliculei albicioase care acoperă limba. Nu pot să garantez că tot acest scenariu obsesional nu a fost montat pentru ca eu să pot folosi acest cuvânt rar, savuros prin exactitate: o *excoția*.

Recesiunea

În toată această carte, există riscul recesiunii: subiectul vorbește despre sine (risc al psihologismului, risc al infatuării), enunță fragmentar (risc al aforismului, risc al aroganței).

Această carte este făcută din ceea ce nu cunosc: inconștientul și ideologia, lucruri care nu se verbalizează decât prin vocea celorlalți. Nu pot pune în scenă (în text), *ca atare*, simbolicul și ideologicul care mă străbat pentru că, pur și simplu, sunt pentru ele doar releveul orb (ceea ce-mi aparține de drept este imaginarul *meu*, este fantasmatica *mea*: de unde și această carte). Nu pot, așadar, dispune de psihanaliză și de critica politică decât asemeni lui Orfeu: fără să mă întorc niciodată, fără să le privesc ori declar vreodată (sau foarte puțin: atât cât să pot repune încă o dată interpretarea mea în cursa imaginarului).

Titlul acestei colecții (*X despre sine însuși*) are un scop analitic: *eu despre mine?* Dar acesta este chiar programul

imaginarului! Cum reverberează, răsună în mine oare razele oglinzii? Dincolo de această zonă de difracție – singura peste care pot arunca o privire, fără însă să o pot exclude pe chiar aceea care o va pune în cuvinte –, se află realitatea, și-apoi simbolicul. Față de acesta din urmă nu am nicio responsabilitate (deja am prea multă față de imaginar!): este datoria Celuilalt, a transferului și, deci, a *cititorului*.

Toate acestea se realizează, este cât se poate de evident, prin intermediul Mamei, de față, alături de Oglindă.

Reflexul structural

Așa cum sportivul se bucură de bunele sale reflexe, tot astfel semiologului îi place să poată surprinde rapid funcționarea unei paradigme. Citindu-l pe *Moise* al lui Freud, el se bucură când surprinde simplul declic al sensului; jubilația este cu atât mai puternică cu cât aici se confruntă două simple litere, care conduc, din aproape în aproape, la confruntarea dintre două religii: *Amon/Aton*: întreaga istorie a iudaismului stă în trecerea de la “m” la “t”.

(Reflexul structural consistă din a *da* cât mai mult timp cu puțință diferența pură *înapoi*, astfel încât să ajungi la trunchiul comun: pentru ca sensul să explodeze, pur și sec, *in extremis*; pentru ca victoria sensului să fie dobândită pe ultima sută de metri, ca într-un bun “thrilling”).

Domnia și triumful

În pandemoniu discursurilor sociale, al marilor sociolecte, să distingem două tipuri de aroganțe, două moduri monstruoase de dominare retorică: *Domnia* și *Triumful*. Doxa nu este triumfalistă; ea se mulțumește cu a domni; ea opacizează, ea năclăiește; este o dominare legală, naturală; este un strat general, întins cu binecuvântarea Puterii; este un Discurs universal, un model de trufie care este deja ascuns în simplul fapt de a

“ține” un discurs (despre ceva anume): de unde și afinitatea de natură între discursul endoxal și radiofonie: la moartea lui Pompidou, timp de trei zile, vestea *s-a întins, s-a opacizat*. Dimpotrivă, limbajul militant, revoluționar sau religios (pe vremea când religia milita) este un limbaj triumfalist: fiecare act al discursului este un triumf după model antic: sunt puși să defileze atât învingătorii, cât și dușmanii învinși. Am putea astfel măsura felul în care regimurile politice se certifică și, mai apoi, evoluează după cum se plasează (încă) în zona Triumfului sau (deja) în aceea a Domniei. Ar trebui studiat, de exemplu, cum, în ce ritm, conform căror figuri, triumfalismul revoluționar de la 1793 s-a cumințit, încetul cu încetul, s-a opacizat, cum s-a “coagulat”, trecând apoi la starea de Domnie (a cuvântului burghez).

Abolirea domniei valorilor

Contradicție: ce lung text despre valoare, despre un afect continuu de evaluare – ceea ce determină o activitate în același timp etică și semantică –, și apoi, *chiar din această pricină*, câtă energie ce te face să visezi la “abolirea fără rest a domniei valorilor” (se spune că acesta era scopul lui Zen).

Ce anume limitează reprezentarea?

Brecht ordona să i se pună actriței rufe ude în coș, astfel încât șoldul său să aibă mișcarea potrivită, adică aceea a unei spălătorese purtând stigmatele muncii sale. Foarte bine; dar, în același timp, ce stupid, nu? Căci ceea ce atârna greu în coș nu sunt rufe ude, ci timpul, istoria, or, cum poate fi *reprezentată* această greutate? E imposibil să reprezinți politicul: rezistă la orice copiere, chiar și dacă ți-ai da sufletul să-l faci cât mai verosimil. Contrar credinței inveterate a tuturor artelor socialiste, acolo unde începe politicul, imitația încetează.

Răsunetul

Orice cuvânt care are legătură cu el răsună cumplit într-însul și de aceea se și teme de acest răsunet, într-atât încât fuge speriat de orice discurs care ar putea să-l aibă drept subiect. Vorba celorlalți, amabilă sau nu, este însemnată de la bun început de răsunetul pe care l-ar putea avea. Pentru că-și cunoaște punctul de plecare, el singur poate măsura efortul care-i este necesar pentru a citi un text în care se vorbește despre el. Legătura cu lumea este, astfel, mereu cucerită plecând de la o spaimă.

Reușit/ratat

Recitindu-se, i se pare că găsește în chiar textura fiecărui înscris o ciudată sfâșiere: cea a perechii *reușit/ratat*: când expresii-bucurii, plaje fericite, când, deodată, mlaștini, zgură, pe care a început chiar să le inventarieze. Cum, nu există nicio carte reușită de la un capăt la celălalt? – Fără îndoială, doar cartea despre Japonia. Sexualității fericite i-a corespuns, în mod natural, fericirea continuă, plină de efuziuni, exultantă a scriiturii: *în ceea ce scrie, fiecare își apără sexualitatea*.

Mai există și o a treia categorie posibilă: nici reușit, nici ratat: *rușinos*: însemnat, investit simbolic de către imaginar.

Despre alegerea unei haine

Un film de televiziune despre Rosa Luxemburg îmi reactualizează frumusețea chipului acesteia. Ochii săi sunt de vină pentru dorința subită de a-i citi cărțile. Și atunci, îmi imaginez o ficțiune: aceea a unui subiect intelectual care ar hotărî să devină marxist și care ar putea să-și aleagă marxismul preferat: pe care dintre ele? Cu ce dominantă, produs de cine? Lenin, Trotsky, Luxemburg, Bakunin, Mao, Bordiga etc.? Subiectul nostru merge într-o bibliotecă, citește tot, așa cum iei în mână hainele pe care vrei să le cumperi, și alege marxismul care-i convine cel mai mult,

pregătindu-se să țină, de acum înainte, discursul adevărului pornind de la o economie care este aceea a corpului său.

(Aceasta ar putea fi o scenă inedită din *Bouvard și Pécuchet* – cu condiția însă ca cei doi să nu-și schimbe corpul odată cu fiecare bibliotecă pe care o explorează.)

Ritmul

A crezut întotdeauna în acel ritm grec, succesiune de Asceză și de Sărbătoare, deznodământ al uneia prin cealaltă (și n-a crezut niciodată în ritmul plat al modernității: *muncă/timp liber*). Era și ritmul lui Michelet, cel care a trecut, în viața și în textul său, printr-un ciclu de morți și reînvieri, de migrene și de elanuri entuziaste, de povești ("poza" în chip de Ludovic al XI-lea) și tablouri (scriitura sa înflorește în tablouri). E ritmul pe care l-a cunoscut puțin și în România unde, dintr-o obișnuință slavă sau balcanică, lumea *se izola* periodic câte trei zile în Sărbătoare (jocuri, mâncare, ajun și toate celelalte: "se chefuia"). Iată de ce viața lui este mereu în căutarea acestui ritm; nu numai că în tot timpul zilei de lucru el trebuie să aibă în fața ochilor plăcerea de seară (lucru banal, la urma toată), dar, complementar, din fericirea serii, către sfârșit, țâșnea dorința de a ajunge mai repede a doua zi, pentru a reîncepe munca (de scriere).

(De notat că ritmul nu este neapărat regulat: Casals spunea foarte bine că ritmul este *întârzierea*.)

Să se știe

Orice enunț al vreunui scriitor (chiar și dintre cei mai neîmplânziți) comportă un operator secret, un cuvânt neexprimat, ceva ca un morfem tăcut aparținând unei categorii la fel de primitive ca și negația ori interogația și al cărui sens ar fi: "*Să se știe!*" Acest mesaj lovește frazele oricui ar scrie; există în fiecare dintre ele un curent, un zgomot, o tensiune musculară a laringelui, care te face să te gândești la cele trei lovituri

de gong la teatru sau la gongul lui Rank. Până și Artaud, zeu heterologic, spune despre ceea ce scrie: *să se știe!*

Între Salamanca și Valladolid

Într-o zi de vară (1970), conducând și visând între Salamanca și Valladolid, el s-a jucat imaginând, doar ca să nu se plictisească, o nouă filosofie, botezată de îndată "preferențialism"; atunci, în mașină, s-a sinchisit prea puțin de faptul că această filosofie ar fi putut fi prea ușuratică sau vinovată: pe un fond (o stâncă!) materialist care nu vedea lumea decât ca pe o țesătură, ca pe un text derulând revoluția limbajelor, războiul sistemelor și în care subiectul împrăștiat, neconstituit, nu putea să-și revină decât cu prețul unui anume imaginar, alegerea (politică, etică) a acestui pseudosubiect nu are nicio valoare fondatoare: această *alegere nu este importantă*; oricare ar fi maniera, pompoasă sau violentă, în care declari acest lucru, ea nu este nimic altceva decât o *preferință*: în fața *bucăților lumii*, nu am decât dreptul de a *prefera*.

Exercițiu școlar

1. De ce autorul menționează data acestui episod?
2. În ce fel locul justifică "visarea" sau "plictiseala"?
3. În ce fel filosofia evocată de autor ar putea fi "vinovată"?
4. Explicați metafora "o țesătură"!
5. Citați filosofii cărora li s-ar putea opune "preferențialismul".
6. Sensul cuvintelor "revoluție", "sistem", "imaginar", "înclinație".
7. De ce autorul subliniază anumite cuvinte sau anumite expresii?
8. Caracterizați stilul autorului.

Cunoașterea și scriitura

Lucrând la un text care este pe cale de a se face, îi place să găsească în cărți savante adăugiri, precizări; dacă ar putea, și-ar face o bibliotecă exemplară de *uzuale* (dicționare, enciclopedii,

manuale etc.): astfel încât cunoașterea să facă cerc în jurul meu, la dispoziția mea; să nu trebuiască decât să o consult – și nu s-o îngerez; astfel încât cunoașterea să fie ținută cu botul pe labe, ca o simplă *adăugire la scriitură*.

Valoarea și cunoașterea

(À propos de Bataille): “În fond, cunoașterea este reținută ca putere, dar e combătută ca dușman; valoarea nu este ceea ce disprețuiește, relativizează sau respinge cunoașterea, ci ceea ce o scoate din plictiseală, odihnind; ea nu se opune cunoașterii potrivit unei perspective polemice, ci conform unui sens structural; există o alternanță a cunoașterii și a valorii, odihnește a uneia prin cealaltă, într-un anume *ritm îndrăgostit*. Iată, în cele din urmă, ce înseamnă scriitura unui eseu (vorbind aici de Bataille): ritmul îndrăgostit al științei și al valorii: heterologie, jubilație.” (ST, 54)

Scena

A văzut întotdeauna în “scenă” (domestică) o experiență de violență autentică, într-atât încât, de fiecare dată când era spectator la așa o scenă, *se speria* ca un puști înspăimântat de certurile dintre părinții lui (fuge întotdeauna, fără rușine). Dacă scena are un ecou așa de profund, înseamnă că ea pune într-o lumină crudă cancerul limbajului. Limbajul este neputincios în a închide limbajul, iată ce ne transmite scena: replicile se înlănțuie, fără o concluzie posibilă, în afară de cea a asasinatului; și tocmai pentru că întreaga scenă tinde către această ultimă violență, pe care însă n-o asumă niciodată (cel puțin între oameni “civilizați”), violența devine esențială, o violență care se bucură autoîntreținându-se: cumplită și ridicolă, asemeni unui homeostat științifico-fantastic.

(Trecând la teatru, scena se domesticește: teatrul o *opacizează*, impunându-i și un sfârșit: o întrerupere a limbajului

este cea mai mare violență care poate fi aplicată violenței de limbaj.)

El tolera prost violența. Această predispoziție, deși verificată în fiecare clipă, îi rămânea destul de enigmatică: dar simțea că sensul acestei intoleranțe trebuia căutat în chiar acest sens: violența se organiza întotdeauna în *scene*: cea mai tranzitivă dintre conduite (a elimina, a omorî, a răni, a înfrânge etc.) era și cea mai teatrală și aducea oarecum cu acel corset semantic căruia îi rezista (sensul nu se opune prin natură actului?); în orice violență, el nu putea să se abțină să nu perceapă în mod bizar un nucleu literar: câte scene conjugale nu se aliniază sub modelul unui mare tablou pictural: *Femeia hărțuită* sau chiar *Repudierea*? Orice violență este, în cele din urmă, ilustrarea unui stereotip patetic și, ciudat, maniera aceasta complet irealistă în care se împodobește și încărca actul violent – manieră grotescă și expeditivă, activă și înțepenită în același timp – îl determina să dezvolte în legătură cu violența un sentiment pe care nu-l mai cunoștea din niciun alt context: un soi de severitate (pură reacție de funcționar, fără îndoială).

Știința dramatizată

El suspecta Știința și-i reproșa *adialforia* (termen nietzschean), in-diferența, savanții făcând, de altfel, din această indiferență o Lege, în timp ce ei se constituiau în procurori. Condamnarea însă nu avea loc, de fiecare dată Știința reușind să se *dramatizeze* (redobândind puterea de diferențiere, deci un efect textual); îi iubea pe savanții la care distingea o neliniste, o tremurare, o manie, un delir, o inflexiune; profitase mult de *Cursul* lui Saussure, dar Saussure îi era infinit mai prețios de când aflate nebuneasca sa căutare a Anagramelor; astfel, la mulți savanți el presimțea uneori o fisură fericită; de cele mai multe ori însă, ei nu îndrăzneau să facă din aceasta o operă: enunțarea lor rămânea înțepenită, încorsetată, indiferentă.

Astfel, gândea el, dacă știința semiologică nu a evoluat prea bine a fost din cauză că nu a știut să *se lase dusă de val*: ea nu era deseori decât un murmur de lucrări indifferente, toate indiferențiind obiectul, textul, corpul. Cum să uiți, totuși, că semiologia are un raport privilegiat cu pasiunea sensului: apocalipsă și/sau utopie?

Corpusul: ce idee frumoasă! Cu condiția să fii atât de binevoitor și să citești în corpus *corpul*: putem face aceasta fie atunci când, în ansamblul textelor reținute pentru studiu (și care formează corpusul), căutăm nu numai structura, ci și figurile enunțării; fie atunci când întreținem cu acest ansamblu un raport îndrăgostit (fără de care corpusul nu mai este decât un *imaginar* științific).

Să ne gândim totuși la Nietzsche: suntem științifici din lipsă de subtilitate. – Dimpotrivă, îmi imaginez utopic o știință dramatică și subtilă, concentrată pe răsturnarea carnavalescă a propozițiunii aristotelice, care ar îndrăzni să gândească, măcar pentru o clipă: *nu există altă știință decât cea a diferenței*.

Văd limbajul

Sufăr de o boală: văd limbajul. În loc să-l ascult doar, există în mine o ciudată pulsione, perversă pentru că dorința aici se înșală asupra obiectului, o pulsione care mi-l revelează ca pe o “viziune”, analoagă (păstrând măsura) cu cea a lui Scipio atunci când a visat sferile muzicale ale lumii. Scenei de bază, în care ascult fără să văd, îi urmează, imediat, o scenă perversă, în care mi se pare că văd ceea ce ascult. Ascultarea alunecă apoi către scopie: dinlăuntrul limbajului, mă simt vizionar și voyeurist.

Conform unei prime viziuni, imaginarul este simplu: este discursul celuiilalt *așa cum îl văd eu* (îl înconjur de ghilimele). Apoi, îndrept scopia către mine: îmi văd limbajul *așa cum este el văzut*: îl văd *despuiat* (fără ghilimele): este timpul fericit,

dureros, al imaginarului. O a treia viziune se profilează atunci: cea a limbajelor înlănțuite la nesfârșit, a parantezelor niciodată închise: viziune utopică pentru faptul că presupune un cititor mobil, plural, care pune și scoate ghilimelele foarte prompt: care scrie odată cu mine.

Sed contra

Foarte adesea, el pleacă de la stereotip, de la opinia banală care există într-însul. Și pentru că o refuză (din reflex estetic sau individualist), atunci caută altceva; de obicei, repede plictisit, se oprește la simpla părere contrarie, la paradox, la ceea ce neagă mecanic prejudecata (de exemplu: "Nu există altă știință decât cea a particularului"). Întreține, cu alte cuvinte, cu stereotipul raporturi de înconstrare, însă familiale.

Este un soi de "deportare" (de "sport") intelectual: el se află sistematic acolo unde există o solidificare a limbajului, o umplere de consistență, o stereotipie. Ca într-o știință foarte atentă a gătului, el se agită, veghează ca limbajul să nu se îngroașe, să nu se *coaguleze*. Această mișcare, care este pur formală, dă seama de progresele și de regresele operei: este o pură tactică de limbaj, care se desfășoară în aer, în afara oricărui orizont strategic. Riscul este că, stereotipul deplasându-se istoric, politic, trebuie mereu să-l urmărești, oriunde s-ar duce: ce te faci dacă stereotipul trece la stânga?

Sepia, și cerneala ei

Scriu toate acestea zi după zi; și mă prinde, mă prinde: sepia își produce cerneala: îmi leg imaginarul (ca să mă apăr și să mă expun în același timp).

Cum voi ști când cartea va fi gata? În fond, și aici este vorba, ca întotdeauna, de a elabora o limbă. Or, în orice limbă, semnele revin și, pe măsură ce revin, sfârșesc prin a satura lexicul – opera. Și pentru că am îmbucătățit materia acestor

fragmente timp de luni în șir, ceea ce mi se întâmplă de atunci încoace vine să se instaleze spontan (fără a forța nimic) sub pălăria enunțurilor care au fost deja făcute: structura se țese puțin câte puțin și, alcătuiindu-se, atrage din ce în ce mai tare: se construiește astfel, fără niciun plan gândit de mine, un repertoriu finit și perpetuu, ca cel al limbii. La un moment dat, nu mai există nicio transformare posibilă, alta decât cea specifică corabiei Argo: aş putea să păstrez cartea încă multă vreme, schimbându-i puțin câte puțin fiecare fragment.

Proiect de carte despre sexualitate

Un cuplu tânăr se instalează în compartimentul meu; femeia este blondă, machiată; poartă ochelari groși negri, citește *Paris-Match*; are un inel pe fiecare deget și fiecare unghie de la ambele mâini este colorată într-o culoare diferită de cea vecină; degetul din mijloc, mai scurt, colorat într-un carmin greoi, indică evident degetul masturbării.

De aici, de la *fermecarea* în care mă ține blocat acest cuplu pe care nu-l mai pot scăpa din ochi, îmi vine ideea unei cărți (sau a unui film) în care nu ar exista decât trăsături cu o sexualitate secundă (nimic pornografic); am intui (am încerca să intuim) "personalitatea" sexuală a fiecărui corp, care va consta nu în frumusețe, nici măcar în aerul "sexy", ci în felul în care fiecare sexualitate se oferă imediat citirii; căci tânăra blondă cu unghiile gras colorate și, alături, tânărul său soț (cu fesele mulate și ochii blânzi) își purtau sexualitatea lor de cuplu la butonieră, ca pe o decorație (*sexualitate și respectabilitate* ținând de aceeași lume a imaginii), iar această sexualitate *lizibilă* (așa cum ar fi interpretat-o Michelet) umplea compartimentul, printr-o metonimie irezistibilă, mult mai eficace decât orice șir de cochetării.

Sexy

Diferit de sexualitatea secundă, *sexy-ul* unui corp (care nu echivalează cu frumusețea sa) stă în aceea că el poate marca (fantasma) practica amoroasă căreia îl supunem în gând (am o idee precisă într-un anume context, și nicio alta). De asemenea, distincte în text, recunoști imediat frazele *sexy*: fraze tulburătoare prin însăși izolarea lor, ca și cum ar ascunde promisiunea, făcută nouă, cititorilor, a unei practici de limbaj, ca și cum noi ar urma să le căutăm în virtutea unei jubilații *care știe ce vrea*.

Sfârșit fericit al sexualității?

Chinezii: toată lumea întreabă (și eu cel dintâi): unde năiba e sexualitatea lor? – Dacă o vagă idee despre aceasta (mai degrabă o fantezie) s-ar adevăra, aceasta ar însemna revizuirea unui întreg discurs anterior: în filmul lui Antonioni, putem vedea niște vizitatori populari care privesc, într-un muzeu, o machetă care reprezintă o scenă barbară din vechea Chină: o trupă de soldați sunt pe cale să fure totul din casa unei biete familii de țărani; expresiile sunt brutale sau durerose; macheta este mare, foarte luminată, corpurile sunt și înțepenite (în strălucirea unui muzeu de ceară), dar și contorsionate, aduse la un fel de paroxism atât carnal, cât și semantic; te gândești îndată la sculpturile veriste ale Criștilor spanioli, a căror violență îl revolta tare pe Renan (e drept că o pune pe seama iezuiților). Or, această scenă îmi apare dintr-odată foarte precis în fața ochilor: *hipersexualizată*, ca într-un tablou de Sade. Și-mi imaginez atunci (dar nu e decât o fantezie) că sexualitatea, *așa cum o verbalizăm și atât cât o verbalizăm*, este un produs al opresiunii sociale, al urâtei istorii a omului: un efect de civilizare, în cele din urmă. Și-atunci s-ar putea ca sexualitatea, sexualitatea *noastră* să fie scutită, depășită, anulată, *fără refulări*, de eliberarea socială: Falusul a dispărut! noi

suntem cei care, asemeni vechilor păgâni, facem din el o mică zeitate. Materialismul însuși, nu va trece el oare printr-o anume distanțare sexuală, prin decăderea în *opacitate* a sexualității, în afara discursului și în afara științei?

Shifter-ul ca utopie

Primește de la un prieten de departe o carte poștală: "*Luni. Mă întorc mâine. Jean-Louis*".

Asemeni lui Jourdain și prozei sale faimoase (scenă până una alta destul de pujadistă), el se miră să descopere într-un enunț atât de simplu urma operatorilor dubli, analizați și de Jakobson. Căci dacă Jean-Louis știe perfect cine este și în ce zi scrie, mesajul său, ajuns până la mine, este total incert: *care luni? care Jean-Louis?* cum să știu să aleg eu, care trebuie să o fac instantaneu între mai mulți Jean-Louis și mai multe luni? Deși codat, ca să nu vorbesc decât despre cel mai cunoscut dintre operatorii săi, *shifter-ul* apare astfel ca un mijloc strâmb – pe care însăși limba-l furnizează – de a rupe comunicarea: eu vorbesc (vedeți ce bine stăpânesc codul), dar mă învălui în bruma unei situații enunțiatoare care vă este necunoscută; dau prilej în discursul meu la *scurgeri de limbaj* (nu așa se întâmplă, în cele din urmă, atunci când utilizăm un *shifter* prin excelență, și anume pronumele "*eu*"?). Mai apoi, el imaginează shifteri-i (să numim astfel, prin extensie, toți operatorii de incertitudine formați în *aceeași limbă: eu, aici, acum, mâine, luni, Jean-Louis*) ca pe tot atâtea subversiuni sociale, concesii ale limbii, dar combătute de societatea înspăimântată de aceste scurgeri de subiectivitate pe care, de aceea, încearcă să le colmateze impunând reducerea duplicității operatorului (*luni, Jean-Louis*), prin reperul "obiectiv" al unei date (*luni, 12 martie*) sau al unui patronim (*Jean-Louis B.*). Cum ar arăta libertatea și, dacă putem spune astfel, fluiditatea îndrăgostită a unei colectivități care nu ar vorbi decât prin prenume și

shifteri, fiecare spunând întotdeauna *eu, mâine, acolo*, fără să se refere la nimic cât de cât legal, și în care *vagul diferenței* (singura manieră de a-i respecta subtilitatea este repercusiunea infinită) ar fi valoarea cea mai prețioasă a limbii?

În semnificare, trei lucruri

În semnificare, așa cum este ea concepută încă de pe vremea stoicilor, există trei lucruri: semnificantul, semnificatul și referentul. Acum însă, dacă îmi imaginez o lingvistică a valorii (oare cum s-o definești rămânând tu însuși în afara valorii, cum s-o construiești “științific”, “lingvistic”?), aceste trei lucruri care formează semnificația nu mai sunt aceleași; unul este cunoscut, este procesul de semnificare, domeniu ordinar al lingvisticii clasice, care se oprește asupra acestor chestiuni, se agață de ele și interzice să fie abandonate; celelalte două lucruri însă sunt cunoscute mai puțin. Ele sunt *notificarea* (îmi trimit ca pe-un buzdugan mesajul și-l țintesc pe ascultător) și *semnătura* (mă afișez, nu pot evita să nu mă afișez). Prin această analiză, nu facem decât să decorticăm etimologia verbului “a semnifica”: a fabrica un semn, a face un semn (cuiva), a se reduce imaginar la propriul său semn, a se sublima înlăuntrul lui.

O filosofie simplistă

Deseori, s-ar spune că vede socialitatea în chip simplist: ca o imensă și perpetuă frecare de limbaje (discursuri, ficțiuni, imaginare, rațiuni, sisteme, științe) și de dorințe (pulsiiuni, răni, resentimente etc.) Ce devine atunci “realul” în cadrul acestei filosofii? El nu este negat (deseori e chiar invocat ca element progresist), ci redus la statutul de “tehnică”, de raționalitate empirică, care face obiectul “rețetelor”, “remediilor”, “dez-nodămintelor” (*dacă acționăm astfel, producem asta; pentru a evita aceasta, să facem în mod rezonabil asta; să așteptăm, să*

lăsăm lucrurile să curgă de la sine etc.). E o filosofie cu distanțe maxime: delirantă când este vorba despre limbaj, empirică (și "progresistă") când este vorba despre "real".

(Încă o dată, refuzul tipic francez al hegelianismului.)

Maimuță printre maimuțe

Acosta, gentilom portughez de origine iudaică, este exilat la Amsterdam; și aderă la Sinagoga de acolo; apoi o critică și este excomunicat de rabini; ar trebui atunci, logic, să renunțe la comunitatea evreiască, dar el hotărăște altceva: "De ce să mă încapățânez să rămân rupt toată viața de această comunitate, mai ales cu atâtea neazuri câte am pe cap, eu, care mă aflu într-o țară străină, căreia nici măcar nu-i înțeleg limba? *Nu e mai bine oare să mă fac maimuță între maimuțe?*" (Pierre Bayle, *Dicționar istoric și critic*).

Când nu aveți nicio limbă cunoscută la îndemână, trebuie să vă hotărâți *să furați un limbaj* – așa cum altădată se fura o pâine. (Toți cei, cohorte, care se află în afara Puterii, sunt constrânși la furtul de limbaj.)

Diviziunea socială

Diviziunile raportului social există, sunt reale, el nu neagă acest lucru și-i ascultă cu încredere pe toți cei (foarte numeroși) care vorbesc despre aceasta, însă în ochii lui, și pentru că, fără îndoială, fetișizează oarecum limbajul, aceste diviziuni reale se absorb în forma lor interlocutivă: interlocuția este cea divizată și alienată: el trăiește astfel întregul raport social în termeni de limbaj.

Eu, chiar eu

Un student american (ori pozitivist, ori contestatar: nu mi-am putut da seama) identifică, ca și cum ar fi fost de la sine înțeles, *subiectivitatea și narcisismul*; el crede, desigur, că subiec-

tivitatea constă în a vorbi despre tine și, încă, a vorbi de bine. El este, din păcate, victima unui vechi cuplu, a unei vechi paradigme: *subiectivitate/obiectivitate*. Și totuși, astăzi, subiectul se află *aiurea*, iar “subiectivitatea” poate reveni pe o altă vultură a spiralei: deconstruită, dezbinată, dislocată, fără ancorare: de ce n-aș vorbi despre “mine”, de vreme ce “eul” nu mai este “sine”?

Pronume zise personale: totul se joacă aici, sunt închis pentru vecie în arena pronominală: “eu” mobilizează imaginarul, “dumneata” și “el” pot să nu fie “eu”, de altfel îl și distrug în mod carnavalesc; pot să-mi spun “dumneata”, așa cum o făcea Sade, pentru a distinge în mine pe muncitorul, fabricantul, producătorul scriiturii de subiectul operei (Autorul); pe de altă parte, a nu vorbi despre sine poate să însemne: vorbesc despre mine *ca de un aproape mort*, prins într-o ușoară brumă de emfază paranoică, sau, încă: vorbesc despre mine la fel ca actorul brechtian care trebuie să se distanțeze de propriul său personaj: să-l “arate”, nu să-l incarneze, și să dea debitului lui un fel de bobârnac al cărui efect să fie desprinderea pronumelui de numele său, a imaginii de suportul ei, a imaginarului de oglinda sa (Brecht recomanda actorului să-și gândească întregul rol la persoana a treia).

Afinitate posibilă între paranoia și distanțare; prin intermediul releului narațiunii: “el” devine atunci epic. Aceasta vrea să însemne că “el” este rău: este cuvântul cel mai rău din limbă: pronume al non-persoanei, el își anulează și mortifică referentul; nu poți să-l aplici, fără durere în suflet, celui, de exemplu, pe care-l iubești; atunci când spun despre cineva “el”, am întotdeauna în vedere un fel de asasinat prin limbaj, a cărui scenă, uneori somptuoasă, ceremonială, este un mare *tărăboi*.

Și uneori, deriziune a deriziunilor, “el” cedează locul lui “eu” sub simplul efect al unei încurcături sintactice: căci într-o frază ceva mai lungă, “el” poate trimite fără să prevină pe nimeni la mult mai mulți referenți decât mine.

Iată un șir de propoziții demodate (dacă nu ar fi și contradictorii): *nu aș fi nimic dacă nu aș scrie. Și totuși, sunt în altă parte decât acolo unde scriu. Valorez mai mult decât ceea ce scriu.*

Un prost subiect politic

Estetica fiind arta de a vedea formele cum se detașează de cauze și de scopuri și apoi arta de a constitui un sistem suficient de valori, ce altceva poate fi mai opus politicii? Or, el nu putea să se dezbare de reflexul estetic, nu se putea împiedica de a vedea într-o conduită politică pe care o încuviința forma (consistența formală) pe care aceasta o împrumută și pe care o găsea, când era cazul, hidoasă sau ridicolă. Astfel, total impermeabil la șantaj (din ce motiv profund?), el vedea, în politica statelor, în primul rând șantajul. Printr-un sentiment estetic și mai deplasat și pentru că luările de ostatici se înmulțeau mereu, însă sub aceeași formă, el ajungea să fie dezgustat de toată această repetiție: *încă una! drace!* Parcă era refrenul unui șlagăr, ca un tic facial al unei persoane altfel frumoase. Astfel, din cauza unei dispoziții perverse de a vedea formele, limbajele și repetițiile, el devenea insensibil la *prostul stil politic*.

Supradeterminarea

Ahmad Al Tifâchî (1184 -1253), autor al *Deliciilor inimilor*, descrie astfel sărutul unui prostituat: își bagă limba și și-o învârte cu îndârjire în gura voastră. Vom lua aceasta pentru a demonstra o conduită *supradeterminată*; căci din această practică erotică, aparent puțin conformă cu statutul său profesional, prostituatul lui Al Tifâchî trage un triplu folos: el își arată știința într-ale dragostei, își salvează imaginea virilă și, totuși, își și compromite nițel corpul căruia, prin acest asalt, îi refuză interioritatea. Unde este aici tema principală? Este un subiect nu complicat (cum ar spune enervată opinia curentă), ci *compus* (cum ar fi spus Fourier).

Surditatea la propriul său limbaj

Ceea ce el asculta oriunde s-ar fi aflat, ceea ce el nu se putea împiedica să nu asculte era surditatea celorlalți față de propriul lor limbaj: îi auzea cum nu se pot auzi. Dar el? Nu-și auzea niciodată surditatea proprie? Lupta ca să se audă, dar nu producea, în acest efort, decât o altă scenă sonoră, o altă ficțiune. De aici și nevoia de a se încredința scriiturii: nu este ea acel limbaj care renunță la a produce *ultima replică*, care trăiește și respiră grație faptului că se încredințează celui alt pentru ca el să vă audă?

Simbolica statului

Scriu toate acestea sâmbătă, 6 aprilie 1974, zi de doliu național în memoria lui Pompidou. Întreaga zi, la radio, "muzică bună" (pentru urechile mele): Bach, Mozart, Brahms, Schubert. "Muzica bună" este, deci, o muzică funebră: o metonimie oficială unește moartea, spiritualitatea și muzica de clasă (în zilele de grevă, nu se cântă decât "muzică proastă"). Vecina mea care, de obicei, ascultă muzică pop, astăzi nu și-a deschis radioul. Suntem astfel amândoi excluși de la simbolica statului: ea pentru că nu-i suportă semnificantul ("muzica bună"), eu pentru că nu-i suport semnificatul (moartea lui Pompidou). Această dublă amputare nu face din muzica astfel manipulată un discurs opresiv?

Textul simptomal

Cum trebuie să fac pentru ca fiecare dintre aceste fragmente să nu fie niciodată decât un *simptom*? – Ușor: lasă-te dus de val, regresează.

Sistem/sistematic

N-ar trebui ca specificitatea realului să fie însuși faptul că este *de nestăpânit*? Și, invers, specificitatea sistemului n-ar

fi tocmai aceea că poate fi *stăpânit*? Ce poate, deci, face, în fața realului, cel care refuză dominarea? Să înșele sistemul ca aparat, să accepte sistematicul ca scriitură (Fourier așa a făcut; *SFL*, 114).

Tactică/strategie

Mișcarea operei sale este tactică: este vorba de a se deplasa, de a domina, ca la jocul de-a ostașii, dar nu de a cuceri. Exemple: noțiunea de intertext? Nu are, în fond, nicio pozitivitate; ea slujește în a combate legea contextului (1971, II); *constatarea* este afirmată la un moment dat ca o valoare, dar nu grație exaltării obiectivității, ci pentru a pune piedici expresivității artei burgheze; ambiguitatea operei (CV, 55) nu vine nicicum din *New Criticism* și nu-l interesează în mod deosebit; aceasta nu este decât o mică mașină de război împotriva legii filologice, contra tiraniei universitare a sensului just. Această operă s-ar defini, așadar, ca: *o tactică fără strategie*.

Mai târziu

Are această manie de a da “introduceri”, “schite”, “elemente”, amânând pe mai târziu “adevărata” carte. Această manie are un nume retoric: este *prolepsa* (bine studiată de Genette).

Iată câteva dintre cărțile anunțate: o Istorie a scriiturii (DZ, 22), o Istorie a retoricii (1970, II), o Istorie a etimologiei (1973), o Stilistică nouă (S/Z, 107), o Estetică a plăcerii textuale (PIT, 104), o nouă știință lingvistică (PIT, 104), o Lingvistică a valorii (ST, 61), un inventar al discursului de dragoste (S/Z, 182), mica-burghezie (1971, II), o carte despre Franța, intitulată – în stilul lui Michelet – *Franța noastră* (1971, II) etc.

Aceste anunțuri, vizând în cea mai mare parte a timpului o carte sumativă, deșănțată parodie a marelui monument al cunoașterii, nu pot fi decât simple acte de discurs (sunt chiar prolepse); ele aparțin categoriei dilatoriului. Dar dilatoriul,

renegare a realului (și a realizabilului), nu este mai puțin viu: aceste proiecte trăiesc, nu sunt niciodată abandonate; suspendate, ele pot imediat reînvia; sau cel puțin, asemeni urmei persistente a unei obsesii, ele se desăvârșesc, parțial și indirect, ca *gesturi*, de-a lungul temelor, fragmentelor, articolelor: Istoria scriiturii (postulată în 1953) naște douăzeci de ani mai târziu ideea unui seminar despre o istorie a discursului francez; Lingvistica valorii orientează, din depărtare, această carte aici prezentă. *Muntele naște un șoricel?* Trebuie să ne întoarcem pozitiv la acest proverb disprețuitor: și de ce muntele n-ar naște un șoricel?

Fourier nu-și prezintă cărțile decât ca pe niște anunțuri ale Cărții perfecte pe care o va publica mai târziu (perfect clar, perfect persuasiv, perfect complex). Bunavestire a Cărții (*Prospectul*) este una dintre acele manevre dilatorii care reglează utopia noastră internă. Îmi imaginez, fantasmez, colorez și lustruiesc marea carte de care nu sunt capabil: este o carte de cunoaștere și de scriitură, în același timp sistem perfect și deriziune a întregului sistem, un cumul de inteligență și de plăcere, o carte vindicativă și tandră, corozivă și pașnică etc. (aici, potop de adjective, bufeu de imaginar); pe scurt, are toate calitățile unui erou de roman: este cea care vine (aventura), iată de ce cartea aceasta o anunț, transformându-mă eu însumi în Jean-Baptiste.

Dacă, deseori, el își propune să scrie cărți (ceea ce, până la urmă, nici nu mai face), aceasta înseamnă pentru el amânarea pentru mai târziu a lucrurilor care-l plictisesc. Sau, mai degrabă, ar vrea să scrie *de îndată*, numai ceea ce-i place, și nu altceva. În Michelet, ceea ce-i dă ghes să rescrie sunt temele carnale, cafeaua, sângele, agava, grâul etc.; se construiește astfel o critică tematică, dar, pentru a nu risca o confruntare teoretică cu o altă școală critică – istorică, biografică etc. – și pentru că fantasma este prea egoistă pentru a fi polemică, atunci declară

că nu este vorba decât despre o *pre-critică* și că “adevărata” critică (care este, de fapt, aceea a altora) va veni mai târziu.

Tot fiind mereu în criză de timp (sau să-ți imaginezi că așa se prezintă situația), aflându-te mereu sub presiunea scadențelor, întârzierilor, te încapățânezi să crezi că până la urmă ai să te descurci punând ordine în ceea ce ai de făcut. Faci programe, planuri, calendare, scadențare. Pe masa de lucru și în fișiere, liste peste liste de articole, cărți, seminare, cumpărături de făcut, telefoane de dat. Această hârțogăraie, de fapt, nu-ți folosește deloc pentru că nu te uiți niciodată peste ea, și aceasta pentru că o conștiință neliniștită te-a înzestrat și cu o excelentă memorie a obligațiilor. Dar devine irepresibilă: pentru că însăși înscrierea lipsei de timp lungește timpul ca un elastic. Să numim aceasta *compulsia programului* (îi ghicim de îndată caracterul hypomaniac); statele, colectivitățile, nici ele nu sunt uitate: oare cât timp a pierdut *făcând programe*? Și cum am intenția să scriu un articol despre aceste lucruri, ideea de program devine ea însăși o compulsie de program.

Să răsturnăm acum totul: aceste manevre dilatorii, aceste construcții preliminare ale proiectului poate că reprezintă însăși scriitura. Mai întâi, trebuie spus că opera nu este decât metacarta (comentariul previzional) al unei opere viitoare care, *nefăcându-se*, devine opera însăși: Proust, Fourier nu au scris decât “Prospecte”. Apoi, mai trebuie adăugat că opera nu este niciodată monumentală: este o *propunere* pe care fiecare va veni să o îndoape cum va dori sau cum va putea: vă ofer un obiect semantic pe care să-l treceți din mână în mână, ca în jocul de societate. În sfârșit, opera este o *repetiție* (ca la teatru), iar această repetiție, ca într-un film de Rivette, este verboasă, nu se mai termină, întretăiată de comentarii, de excursuri, împletită mereu cu alte lucruri. Într-un cuvânt, opera este o etapizare; ființa sa este *gradul*: o scară care nu se oprește nicăieri.

Tel Quel

Prietenii lui de la *Tel Quel*: originalitatea lor, *adevărul* lor (lăsând deoparte energia intelectuală ori geniul scriiturii) acceptă, și chiar își propun aceasta, să vorbească într-un limbaj comun, general, incorporal, adică în limbajul politic, *cu condiția ca fiecare dintre ei să-l vorbească cu propriul său corp*. – Ei bine, de ce nu faci la fel? – fără îndoială pentru că nu am același trup ca și ei; trupul meu nu se poate adapta la *generalitate*, la puterea generalității care stă ascunsă în limbaj. – Nu aflăm aici o viziune individualistă? Pe care o găsim și la un creștin – antihegelian notoriu – pe nume Kierkegaard?

Corpul este diferența ireductibilă și, în același timp, principiul oricărei structurări (de vreme ce structurarea este Unica structură, 1968, II). Dacă aș ajunge să vorbesc despre politică *prin propriul meu trup*, aș face din cea mai plată dintre structuri (discursive) o structurare; cu ajutorul repetiției, aș produce un Text. Problema este de a ști dacă și câtă vreme aparatul politic ar recunoaște această manieră de a scăpa de banalitatea militantă prin investirea profundă, vie, pulsională, exultantă a propriului meu trup.

Vremea de afară

În dimineața asta, brutăreasa mi-a spus: *Încă e frumos afară! Dar acum gata cu căldura!* (oamenilor de aici li se pare tot timpul ba că e prea frumos afară, ba că e prea cald). Adaug: *și lumina este atât de frumoasă!* Brutăreasa nu-mi răspunde, și, pentru a nu știu câta oară, observ acest scurtcircuit al limbajului, pus cel mai ușor în evidență de astfel de foarte banale conversații; eu înțeleg că *a vedea lumina* vorbește despre o sensibilitate de clasă; sau mai degrabă, de vreme ce există lumini “pitorești” care sunt, cu siguranță, apreciate și de brutăreasa mea, să spunem că marcată social este vederea “vagă”, vederea fără contururi, fără obiect, *fără figurare*, vederea unei transpa-

rențe, vederea a ceea ce nu se vede (această valoare nefigurativă care există în pictura de calitate și care lipsește din cealaltă). Finalmente, ce poate fi mai cultural decât atmosfera, ce poate fi mai ideologic decât vremea de afară.

Pământul făgăduinței

Îi părea rău că nu poate adopta toate avangardele, atinge toate marginile, regreta că este limitat, în retragere, prea cuminte etc.; și regretul său nu putea fi lămurit de nicio analiză fiabilă: la ce opunea, de fapt, rezistență? Ce refuza (sau mai superficial vorbind: la ce *făcea nazuri*) pe ici pe colo? Un stil? O aroganță? O violență? O imbecilitate?

Capul mi-o ia razna

Ar fi vrut să poată pune peste anumite lucrări, peste anumite subiecte (de obicei cele pe marginea cărora se fac disertații), peste anume zile din viața sa deviza împrumutată de la o cumătră: *capul mi-o ia razna* (să imaginăm o limbă în care jocul categoriilor gramaticale ar obliga uneori subiectul să se enunțe sub specia unei bătrâne).

Și totuși: *la nivelul trupului său*, capul nu i-o lua niciodată razna. De parcă ar fi un blestem: nicio stare tulbure, derutată, secundă: întotdeauna conștiința: exclus de la droguri și totuși dorindu-și-le: visând că se poate îmbăta (în loc să fie de îndată bolnav); așteptând, cândva, grație unei operații chirurgicale, măcar o dată în viață o *plecare din prezență*, experiență care de altfel i-a fost refuzată din lipsa anesteziei generale; regăsind în fiecare dimineață, la trezire, capul care i se învârtea nițel, dar în interiorul căruia totul era la locul lui (uneori, adormind preocupat de cine știe ce, descopeream că a doua zi, la prima oră dispăruse: moment alb, miraculos privat de sens; grija se năpustește însă, ca un răpitor, și mă regăsesc neschimbat, *cum eram și ieri*).

Uneori are chef să lase să se odihnească tot acest limbaj care-i stă în cap, care i-a intrat în muncă, care a intrat în ceilalți, ca și cum limbajul acesta ar fi fost el însuși un membru obosit al corpului uman; i se pare că, dacă s-ar odihni de acest limbaj, ar face-o complet, renunțând la crize, la ecouri, la exaltări, la răni, la rațiuni etc. El vede limbajul împrumutând trăsăturile unei bătrâne femei obosite (ceva de genul unei menajere bătrâne, bătrâne, cu mâinile toate chinuite), care suspină în așteptarea *pensionării...*

Teatrul

La răspântia întregii sale opere se află poate Teatrul: nu există text care, atent privit, să nu vorbească despre un anumit teatru, iar spectacolul devine la el categoria universală sub specia căreia poate fi văzută lumea. Teatrul are legătură cu toate temele aparent speciale care vin și trec în tot ceea ce a scris: conotația, isteria, ficțiunea, imaginarul, scena, venustețea, tabloul, Orientul, violența, ideologia (pe care Bacon o numea "fantoma de la teatru"). Ceea ce l-a atras în teatru este mai puțin semnul, cât semnalul, afișul: știința pe care și-o visa nu era o semiologie, era o *semnalistică*.

Neconvins de reala separare a afectului și a semnului, a emoției și a teatrului pe care și-l construiește, el nu-și putea *exprima* nici admirația, nici indignarea, nici măcar dragostea, de frică să nu semnifice greșit. De aceea, cu cât era mai emoționat, cu atât era mai opac. "Seninătatea" lui semăna cu efortul unui actor care nu îndrăznește să intre pe scenă de frică să nu joace prea prost.

Incapabil de a se face pe sine convingător, convingerea de care dau dovadă ceilalți îi transformă în ochii lui în ființe de teatru, ceea ce-l fascinează. Astfel, el cere actorului să-i arate un corp convins, și mai puțin o adevărată pasiune. Iată, poate, cea mai bună scenă de teatru pe care a văzut-o vreodată: în va-

gonul-restaurant belgian, niște funcționari (de la vamă, poliție) stau la masă într-un colț; au mâncat cu atâta poftă, relaxare și grijă (alegându-și mirodeniile, bucățile, tacâmurile adecvate, preferând, dintr-o ochire foarte pricepută, steak-ul în loc de puiul nesărat), cu gesturi atât de bine armonizate cu mâncarea (dând cu grijă deoparte de pe pește sosul dubios, agitând iaurtul înainte de a-i scoate capacul, decojind brânza puțin câte puțin și nu dintr-odată, servindu-se de cuțitul de curățat mere ca de un scalp), încât întreg serviciul Cook s-a văzut reevaluat: ei au mâncat același lucru ca și noi, și totuși, nu era același meniu. Totul se schimbaseră, de la un capăt la celălalt al vagonului, prin simplul efect al unei *convingeri* (raport al corpului nu cu pasiunea ori cu sufletul, ci doar cu desfătarea).

Tema

Critica tematică a primit, în ultimii ani, o lovitură care o discreditează. Nu trebuie însă renunțat la această idee critică prea devreme. Tema este o noțiune utilă pentru a desemna acel loc al discursului în care corpul înaintează, *asumându-și propria responsabilitate* și prin aceasta chiar dejucând semnul: “aspru”, de exemplu, nu este nici semnificant, nici semnificat sau le îmbină pe-amândouă simultan: el fixează aici și, în același timp, trimite mai departe. Pentru a face dintr-o temă un concept structural, ar fi suficient un mic delir etimologic: cum unitățile structurale sunt una peste alta “morfeme”, “foneme”, “moneme”, “gusteme”, “vesteme”, “eroteme”, “biografeme” etc., să ne imaginăm, continuând aceeași consonanță, că “teme” înseamnă unitatea structurală a tezei (a discursului ideal): ceea ce este înfățișat, decupat, avansat prin enunțare rămâne ca un fel de *disponibilitate a sensului* (înainte de a deveni, poate, fosila lui).

Conversiunea valorii în teorie

Conversiunea Valorii în Teorie (distrat, citesc pe fișa mea: "convulsie", dar e bine și așa): se va spune, parodiindu-l pe Chomsky, că întreaga Valoare este *rescrisă* (...) prin Teorie. Această conversiune – această convulsie – este o energie (un *énergion*): discursul se produce prin această traducere, prin această deplasare imaginară, prin această creare a unui alibi. Refundamentată în valoare (ceea ce nu vrea să însemne că astfel este mai puțin fundamentată), teoria devine un obiect intelectual, care intră într-un circuit mult mai mare (fie și numai pentru că întâlnește un alt *imaginar*, pe cel al cititorului).

Maxima

Bântuie prin cartea aceasta un ton oarecum aforistic (noi, se, *întotdeauna*). Or, maxima este compromisă în ideea esențialistă despre natura umană, căci este legată de ideologia clasică: este cea mai arogantă (și deseori cea mai tâmpită) dintre formele de limbaj. De ce atunci să n-o respingem? Ca *întotdeauna*, din cauze emotive; scriu maxime (sau le schițez mișcarea) *ca să mă liniștesc*: atunci când intervine vreo problemă, o atenuez încredințându-mă unui reper fix care e deasupra mea: "*în fond, dintotdeauna lucrurile se petrec astfel*": astfel s-a născut maxima. Maxima este un fel de *frază-substantiv*, iar a numi înseamnă a potoli. Și aceste cuvinte, iată, au devenit o maximă care-mi atenuează frica de a nu părea deplasat scriind maxime.

(Telefon de la X.: îmi povestește vacanța lui, dar nu mă întreabă niciun moment cum mi-am petrecut-o și eu pe a mea, ca și cum, timp de două luni, nu m-aș fi mișcat de acasă. Nu văd în aceasta semnul unei indiferențe; mai degrabă demonstrația unei apărări: *acolo unde nu eram, lumea a rămas neschimbată*; ce sentiment de mare siguranță. În același fel, imobilitatea maximei dă siguranță organizațiilor disperate.)

Monstrul totalității

“Să ne imaginăm (dacă se poate) o femeie acoperită cu o haină nesfârșită, țesută din tot ceea ce scrie în revistele de modă...” (SM, 53). Această imagine, aparent metodică, care nu face nimic altceva decât să pună în aplicare o noțiune operatorie de analiză semantică (“textul fără sfârșit”), își propune delicat să denunțe monstrul Totalității (sau Totalitatea ca monstru). Totalitatea provoacă în egală măsură râsul, dar și spaime: și, astfel, exact ca și violența, nu este oare tocmai de aceea *grotescă* (și, în același timp, recuperabilă doar printr-o estetică a Carnavalului?)

Alt discurs: astăzi, 6 august, la țară, este o dimineață splendidă: soare, căldură, flori, liniște, pace, strălucire. Nimic nu-mi dă târcoale, nici dorința, nici agresivitatea; doar munca mea aici, în fața ochilor, ca un fel de ființă universală: totul este deplin. Să fie asta, oare, Natura? O absență... a tuturor celorlalte? *Totalitatea*?

6 august 1973 – 3 septembrie 1974

Lecția

Ar trebui, fără îndoială, să încep prin a mă întreba ce anume a determinat Colegiul Franței să accepte în rândurile sale un supus suspect, în care fiecare calitate este oarecum contrazisă de opusul său. Spun aceasta pentru că, deși cariera mea a fost universitară, nu am, totuși, niciunul din titlurile care, de obicei, deschid calea unei astfel de promovări. Apoi pentru că, deși am vrut dintotdeauna să-mi înscriu activitatea în sfera largă a științelor – literară, lexicologică și sociologică –, trebuie să recunosc că nu am produs nimic altceva decât eseuri, gen ambiguu, în care scriitura își are drept singur rival analiza. În sfârșit, spun aceasta pentru că, deși e cât se poate de adevărat că mi-am concentrat de foarte devreme cercetarea asupra nașterii și evoluției semioticii, este la fel de adevărat că pot prea puțin pretinde a o reprezenta, de vreme ce, de îndată ce îmi părea formulată, am fost mereu tentat să-i modific definiția și să mă sprijin întru aceasta pe forțele excentrice ale modernității, specifice mai degrabă revistei *Tel Quel* decât celorlalte, numeroase, care atestă în lume vigoarea cercetării semiologice.

Un supus echivoc, așadar, este primit astăzi într-o instituție în care domnesc știința, cunoașterea, rigoarea și invenția disciplinată. Și, de aceea, fie din prudență, fie dintr-o predispoziție care mă împinge deseori să ies dintr-o încurcătură intelectuală printr-o întrebare formulată doar din plăcere personală,

mă voi sustrage investigării motivelor – foarte neclare, de altfel, în ochii mei – care au condus Colegiul Franței la acceptarea mea în rândurile sale; vi le voi împărtăși însă pe acelea care, din punctul meu de vedere, fac din intrarea mea în această instituție o bucurie mai mult decât o onoare. O bucurie este aceea de a regăsi aici amintirea sau prezența unor autori pe care-i iubesc și care au predat sau încă predau la Colegiul Franței: Michelet, mai înainte de toate, căruia îi datorez, chiar de la începuturile vieții mele intelectuale, descoperirea locului suveran al istoriei în sânul științelor antropologice și forța scriiturii, de îndată ce cunoașterea acceptă să se compromită scriindu-se; apoi, mai aproape de noi, Jean Baruzi și Paul Valéry, cărora, adolescent, le-am frecventat cursurile chiar în această sală, și, încă și mai aproape, Maurice Merleau-Ponty și Emile Benveniste; cât despre prezent, îmi voi permite să scot de sub semnul discreției cu care îl pecetluiește prietenia numele lui Michel Foucault, de care mă leagă afecțiunea, solidaritatea intelectuală și gratitudinea, căci el este cel care a binevoit să prezinte Adunării Profesorilor această disciplină și pe titularul său.

O altă bucurie care mă cuprinde astăzi, mai gravă și mai responsabilă, este aceea de a intra într-un spațiu despre care se poate spune fără putință de tăgadă că e *în afara puterii*. Căci dacă îmi este permis să interpretez și eu, la rându-mi, Colegiul, aş spune că, în rândul celorlalte instituții, el întrupează unul dintre ultimele șiretlicuri ale Istoriei; de obicei, onoarea este un deșeu al puterii; aici, dimpotrivă, ea este un rest indivizibil, de neatins: profesorul nu are aici altă misiune decât să cerceteze și să vorbească – aş spune chiar: să-și viseze cu voce tare cercetarea –, el nu judecă, nu alege, nu promovează și, cu atât mai puțin, nu se aservește unei cunoașteri dirijate: privilegiu enorm, aproape nedrept, într-o epocă în care învățământul umanist este sfâșiat până la lehamite între presiunile exigențelor tehnocratice și dorința revoluționară a

studenților săi. A preda însă, a vorbi pur și simplu, departe de orice sancțiune instituțională, nu este, fără îndoială și de drept, o activitate epurată de orice tentație a puterii: chiar și enunțat într-un loc *în afara puterii*, în orice discurs aruncat în lume puterea (*libido dominandi*) așteaptă la pândă. De aceea, cu cât acest învățământ este mai liber, cu atât mai mult trebuie să ne întrebăm sub semnul căror condiții și conform căror operațiuni discursul poate să evite capcana confiscării înțelegerii ca definitivă. Această interogare constituie, cred, proiectul profund al învățaturii care este astăzi inaugurată.

* * *

În mod indirect, dar hotărât, despre aceasta va fi vorba și în discursul de astăzi: despre putere. "Inocența" modernă vorbește despre putere ca și cum n-ar exista decât una singură, de-o parte și de alta a căreia se află cei care o dețin sau nu în mâna lor; în tot acest timp, noi am crezut că puterea este un obiect eminentemente politic; acum, în plus, credem că este și un obiect ideologic, strecurat acolo unde, aparent, ea nu ar trebui să existe, în instituții, în învățământ; chiar și așa însă, considerăm că ea este una și aceeași. Și totuși, ce s-ar întâmpla dacă puterea ar fi, ca demonii, insidios multiplă? "Numele meu este Legiune", ar putea ea clama atunci: peste tot și din toate părțile, conducători, mașinării instituționale, masive ori minuscule, grupuri de opresiune sau presiune; și peste tot, voci "legitime" care se legitimează în transmiterea discursului specific oricărei puteri: discursul aroganței. Înțelegem atunci că puterea este prezentă în mecanismele cele mai fine ale schimbului social: nu numai în cadrul statului, claselor sau grupurilor sociale, ci și în interiorul modelor, opiniilor curente, spectacolelor, jocurilor, sporturilor, informațiilor, relațiilor familiale ori private, ba chiar și în fundamentul

acelor elanuri eliberatoare care încearcă să conteste: numesc discurs de putere orice discurs care denunță, înlăuntrul celui căruia i se adresează, greșeala și, indirect, sentimentul de vinovăție. Unii așteaptă ca noi, intelectualii, să ne agităm permanent împotriva Puterii; adevăratul nostru război însă este altundeva; el se dă împotriva *puterilor*, și nu este deloc o luptă ușoară: aceasta pentru că, multiplă în spațiul social, puterea este, simetric, continuă în timp istoric: hărțuită și epuizată într-un anume timp, ea reapare într-un altul; nu pierde niciodată: faceți o revoluție ca s-o stărpiți și ea va reînvia de îndată, reînmugurind într-un nou context. Explicația acestei rezistențe și a acestei ubicuități constă în aceea că puterea este un parazit al organismului transsocial, legat de întreaga istorie a omului, și nu numai de istoria sa politică, istorică. Iar obiectul în care ea se înscrie, cu toată eternitatea sa omenească, este: limbajul – sau, ca să fiu mai precis, expresia sa inevitabilă: limba.

Limbajul este o legislație, iar limba este codul său. Noi nu vedem puterea înscrisă în limbă pentru că uităm că orice limbă este o ierarhizare și că orice ierarhizare este opresivă: *ordo* înseamnă în egală măsură repartiție și amenințare. Jakobson a demonstrat-o deja: un idiom se definește mai puțin prin ceea ce permite să fie exprimat, cât mai ales prin ceea ce impune să fie exprimat. În limba noastră franceză (și dau doar exemple grosiere), sunt obligat să mă instalez mai întâi în calitatea mea de subiect, și-abia apoi să enunț acțiunea care, tocmai de aceea, nu va mai fi decât un atribut al meu: ceea ce fac nu mai este atunci decât consecința și consecuția a ceea ce sunt; în același mod, sunt obligat să aleg întotdeauna între masculin și feminin, neutrul sau complexul fiindu-mi interzis; mai departe, în sfârșit, sunt obligat să marchez raportul meu cu celălalt servindu-mă fie de *tu*, fie de *vous*: suspansul afectiv sau social fiindu-mi, de aceea, refuzat. Astfel,

prin însăși structura sa, limba implică o relație fatală de alienare. A vorbi, și cu atât mai mult a ține un discurs, nu mai înseamnă neapărat a comunica, așa cum ni se repetă întruna, ci a supune: întreaga limbă este o reacție generalizată.

Voi cita, în acest sens, o afirmație a lui Renan: "Franceza, doamnelor și domnilor, spunea el într-o conferință, nu va fi niciodată limba absurdului; nu va fi, de asemenea, niciodată o limbă reacționară. Nu pot imagina o reacție serioasă care să-și aleagă drept organ franceza". Ei bine, Renan era, în felul său, perspicace; el intuia că limba nu se epuizează în limbajul pe care-l generează; că ea poate să supraviețuiască acestui mesaj și să facă auzit, printr-o rezonanță deseori cumplită, altceva decât ceea ce a fost spus, suprapunând vocii conștiente, raționale a subiectului vocea dominatoare, încăpățânată, implacabilă a structurii, adică a speciei capabile să vorbească; eroarea lui Renan era istorică și nu structurală; el credea că limba franceză, fruct, își închipuia el, al rațiunii, impunea exprimarea unei rațiuni politice care, în viziunea lui, nu putea fi decât democratică. Limba însă, ca performanță a oricărui limbaj, nu este nici reacționară, nici progresistă; ea este pur și simplu fascistă; căci fascismul nu înseamnă a împiedica, ci a forța zicerea.

De îndată ce este pronunțată cu voce tare, fie chiar și în intimitatea profundă a subiectului, limba se angajează în serviciul unei puteri. Și-atunci în ea se desenează, inevitabil, două rubrici: autoritatea aserțiunii și gregaritatea repetiției. Căci, pe de o parte, limba este imediat asertivă: negația, îndoiala, posibilitatea, elasticitatea în judecată impun operatori particulari care, ei în primul rând, sunt repetați într-un joc al măștilor limbii aflate în exercițiul funcțiunii; ceea ce lingviștii numesc *modalitate* nu este altceva decât un supliment al limbii, prin care, asemenea unei implorări, încerc să-i îngenunchez puterea implacabilă de constatare. Pe de altă parte, semnele din care este făcută limba nu există decât în măsura în care sunt

recunoscute, adică în măsura în care sunt repetate; semnul este umil, gregar; în fiecare semn doarme același monstru: un stereotip: nu pot niciodată vorbi decât recompunând ceea ce *zace* în limbă. De îndată ce enunț, aceste două rubrici se unesc în mine, instituindu-mă în același timp în sclav și stăpân: căci eu nu mă mulțumesc doar să repet ceea ce deja a mai fost spus, să mă cuibăresc confortabil în servilismul semnelor: eu spun, afirm ceea ce repet, aruncându-l ca pe un buzdugan.

În limbă, așadar, servilitatea și puterea se confundă ineluctabil. Și dacă numim libertate forța de a te sustrage de sub influența oricărei puteri, dar mai ales forța de a nu te supune nimănui, atunci libertatea nu poate exista decât în afara limbajului. Din nefericire, limbajul uman este lipsit de exterioritate: este un spațiu cu ușile închise, din care nu poți ieși decât cu prețul imposibilului: prin singularitatea mistică, așa cum este ea descrisă de Kierkegaard atunci când definește sacrificiul lui Abraham ca pe un act neauzit, vid de orice cuvânt spus, fie el și interior, îndreptat împotriva generalității, gregarității, moralității limbajului; descrisă, de asemenea, de *amen*-ul lui Nietzsche, asemănător unei cutremurări jubilatarii pe care o resimte servilitatea limbii sau ceea ce Deleuze numește învelișul său reactiv. Nouă însă, care nu suntem nici cavaleri ai credinței, nici supraoameni, nu ne rămâne, aș spune, decât să trișăm cu limba, să înșelăm limba. Această cacealma salutară, această eschivă, această amăgeală minunată care permite înțelegerea limbii în afara puterii, în splendoarea unei permanente revoluții a limbajului, eu o numesc: *literatură*.

* * *

Înțeleg prin *literatură* nu un corpus sau o înșiruire de opere, nici măcar un sector al comerțului sau al învățământului, ci graful complex al urmelor unei practici: practica scriiturii.

Iată de ce, în mod esențial, vizez în literatură textul, adică acea țesătură de semnificanți care constituie opera, și aceasta pentru că textul este însăși sămânța limbii, or, limba trebuie combătută, derutată de la obișnuințele sale, în chiar interiorul său: nu prin mesajul al cărui instrument se face, ci prin jocul de cuvinte căruia îi este scenă. Pot deci pune laolaltă: literatură, scriitură ori text. Căci forțele de libertate care acționează înăuntrul literaturii nu depind nici de persoana civilă, nici de angajamentul politic al scriitorului, care, la urma urmelor, nu este decât un "domn" printre mulți alții, nu depind nici măcar de conținutul doctrinal al operei acestuia, ci numai și numai de efortul de derutare pe care îl exercită asupra limbii: din acest punct de vedere, Céline este la fel de important ca și Hugo, Chateaubriand, la fel ca Zola. Ceea ce, deci, încerc eu să punctez aici este o anume responsabilitate a formei: o responsabilitate care nu poate fi evaluată în termeni ideologici – motiv pentru care, de altfel, științele ideologiei au și avut atât de puțină influență asupra ei. Aceste forțe ale literaturii sunt, cred eu, în număr de trei și le voi regropa sub egida a trei concepte grecești: *Mathésis*, *Mimésis*, *Sémiosis*.

Literatura își asumă sarcina unei foarte vaste erudiții. Într-un roman precum *Robinson Crusoe*, se manifestă o cunoaștere istorică, geografică, socială (colonială), tehnică, botanică, antropologică (Robinson trece de la natură la cultură). Dacă, prin cine știe ce exces de socialism sau barbarie, toate disciplinele ar trebui expulzate din învățământ cu excepția uneia, disciplina literară ar trebui salvată, căci toate științele sunt prezente în monumentul literar. Iată de ce se poate spune că literatura, oricare ar fi școlile de la care se revendică, este absolut și categoric realistă: ea este realitatea, adică lumina intrinsecă a realului. Și totuși, deși cu adevărat enciclopedică, literatura amestecă cunoașterile, nefixând și nefetișizând niciuna; ea le acordă fiecareia un loc indirect și acest indirect

este prețios. Pentru că, pe de o parte, el permite desemnarea cunoașterilor posibile – nebănuite, neîmplinite: literatura lucrează în interstițiile științei: ea este întotdeauna în urmă sau în avans, asemeni pietrei de Bologna care iradiază noaptea ceea ce a înmagazinat în timpul zilei și, prin această lumină indirectă, iluminează ziua cea nouă care stă să vină. Știința este brută, viața este subtilă, iar literatura este importantă tocmai pentru a corecta această distanță. Pe de altă parte, cunoașterea pe care literatura o mobilizează nu este niciodată nici completă, nici definitivă; literatura nu spune că știe ceva, ci că știe ceva din ceva; sau, mai bine, că știe ceva despre ceva – mai precis, multe despre om. Stie, mai ales, dacă ni se permite s-o numim astfel, marea *confuzie* a limbajului, asupra căreia oamenii lucrează și care-i chinuiește; această priză de conștiință, literatura o trăiește fie atunci când reproduce diversitatea sociolectelor, fie atunci când, pornind de la această diversitate, imaginează și încearcă să elaboreze un limbaj-limită, care ar putea echivala cu un grad zero al său. Astfel, din cauză că, în loc să utilizeze, pur și simplu, limbajul, ea, dimpotrivă, îl pune în scenă, literatura angrenează erudiția în mecanismul reflexivității infinite: prin scriitură, erudiția se reflectă neîncetat (pe) ea însăși, în conformitate cu un discurs care nu mai este epistemologic, ci dramatic.

Astăzi este la modă contestarea opoziției dintre științe și litere, și aceasta pentru că raporturi din ce în ce mai numeroase, fie de model, fie de metodă, unesc aceste două regiuni, ștergând deseori frontiera ce le desparte; e foarte posibil ca această opoziție să apară, într-o bună zi, ca un mit istoric. Din punctul de vedere al limbajului însă, or, este exact ceea ce ne interesează pe noi aici, această opoziție este pertinentă; ea pune în lumină nu neapărat realul și fantezia, obiectivitatea și subiectivitatea, Adevărul și Frumosul, ci doar spații diferite de vorbire. Conform discursului științei – sau conform

unui anume discurs al științei –, cunoașterea este un enunț; în timp ce în scriitură, ea este o enunțare. Enunțul, obiect ordinar al lingvisticii, este înfățișat, îndeobște, ca produsul unei absențe a enunțatorului. Enunțarea, în schimb, subliniind locul și energia subiectului, ba chiar lipsa lui (care însă nu este niciodată absență), vizează însuși realul limbajului; ea recunoaște că limbajul este un imens halou de implicații, de efecte, de ecouri, de estimări și reestimări, de reconectări; ea asumă riscul de a face auzit un subiect în același timp inconsistent și ireperabil, necunoscut și totuși recunoscut după o neliniștitoare familiaritate: cuvintele nu mai sunt atunci concepute iluzoriu, ca simple instrumente, ele sunt lansate ca niște proiecții, explozii, vibrații, mașinării, savori: scriitura face din cunoaștere o sărbătoare.

Paradigma pe care o propun aici nu urmărește împărțirea funcțiilor; nu vizează să-i pună de-o parte pe savanți, cercetători și de cealaltă pe scriitori, esești; ea sugerează, dimpotrivă, că scriitura se regăsește peste tot, acolo unde cuvintele au savoare (*cunoașterea – savoir și savoarea – saveur* au, în latină, același etimon). Curnonski spunea că, în bucătărie, “lucrurile trebuie să aibă gustul a ceea ce sunt”. Și în categoria cunoașterii, pentru ca lucrurile să devină ceea ce sunt și ceea ce au fost, e necesar un ingredient, sarea cuvintelor. Acest gust al cuvintelor este întru totul semnul cunoașterii profunde și fecunde. Știu, de exemplu, că multe din aserțiunile lui Michelet sunt respinse de știința istorică; și totuși, Michelet a pus bazele a ceva ce se numește etnologia Franței și, de fiecare dată când un istoric duce mai departe cunoașterea istorică, în sensul cel mai larg al cuvântului și oricare ar fi obiectul de studiu, găsim acolo, foarte simplu: o scriitură.

A doua forță a literaturii este cea de reprezentare. Din Antichitate și până la încercările de avangardă, literatura se străduiește să reprezinte ceva. Ce anume? Aș spune fără

ocolişuri: realul. Realul însă nu este reprezentabil; dacă există, deci, o istorie a literaturii, aceasta este tocmai pentru că oamenii nu încetează să încerce să-l reprezinte prin cuvinte. Faptul că realul nu este reprezentabil – ci numai demonstrabil – poate fi spus în mai multe feluri: fie definindu-l, ca Lacan, drept *imposibil*, ceva ce nu poate fi atins şi care scapă discursului; fie în termeni topologici, constatând atunci că nu poţi face să coincidă un ordin pluridimensional (realul) şi un altul unidimensional (limbajul). Or, literatura nu vrea şi nu va vrea niciodată să capituleze exact în faţa acestei imposibilităţi topologice. Oamenii nu doresc să tranşeze problema lipsei de paralelism între real şi limbaj; de aceea, acest refuz, la fel de vechi poate ca şi limbajul însuşi, produce, într-o agitaţie permanentă, literatura. Am putea imagina o istorie a literaturii sau, pentru a nu greşi: o istorie a produselor literaturii, care să fie istoria *expedientelor*, deseori nebuneşti, ale verbului; pe care oamenii le-au folosit pentru a reduce, a îmblânzi, a nega sau, dimpotrivă, a asuma ceea ce este *întotdeauna* un delir, adică o inadecvare fundamentală a limbajului şi a realului. Spuneam, mai sus, în legătură cu problema cunoaşterii, că literatura este categoric realistă, prin aceea că nu-şi alege niciodată alt obiect al dorinţei decât realul; acum aş continua spunând, fără să mă contrazic, pentru că voi folosi aici cuvântul în accepţia sa familiară, că ea este tot la fel de înverşunat irealistă, considerând dorul de imposibil ca fiind plin de bun-simţ.

Această funcţie, poate perversă, dar de aceea fericită, poartă un nume: funcţia utopică. Şi aici regăsim din nou Istoria. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, într-o perioadă dintre cele mai pustiite de nefericirea capitalistă, literatura, cel puţin a noastră, franceză, şi-a găsit, odată cu Mallarmé, forma cea mai adecvată: modernitatea – modernitatea noastră, care începe exact atunci – îşi poate găsi

definiția printr-un act fără precedent, și anume prin conceperea, ca trăsătură de identitate, a *utopiilor de limbaj*. Nicio “istorie a literaturii” (dacă ar mai fi cumva nevoie de vreuna nouă) nu va putea fi corectă dacă se va limita, ca și toate celelalte vechi, la a înșirui doar școli, fără însă a sublinia clivajul care dezvăluie un nou profetism: cel al scriiturii. “A schimba limba”, cuvânt mallarmean, coincide cu un altul, marxist – “A schimba lumea”: există, de altfel, la Mallarmé o rezonanță politică care mai vibrează la urechea celor care l-au urmat sau îl urmează încă.

De aici și consecința unei anume etici a limbajului literar, care trebuie afirmată, tocmai pentru că este contestată. I se reproșează deseori scriitorului, intelectualului că nu scriu pre limba “tuturor”. Ar fi bine însă ca, înlăuntrul aceluiași idiom – pentru noi, franceza –, oamenii să aibă mai multe limbi. Dacă eu aș fi legislator – supoziție aberantă pentru cineva care, etimologic vorbind, este un “anarhist” – nu aș impune nicidecum unificarea francezei, fie ea burgheză sau populară, ci aș încuraja, dimpotrivă, învățarea simultană a mai multor limbi franceze, cu funcții diferite, promovate democratic. Dante, de exemplu, discuta foarte serios pe tema hotărârii asupra limbii în care urma să scrie *Convivio*: în latină sau în toscană? Or, dacă a ales, în cele din urmă, limba vulgară, n-a făcut-o pentru motive politice sau polemice, ci a luat în considerare doar apropierea la subiectul său a uneia sau celeilalte dintre limbi: amândouă – ca și pentru noi franceza clasică și franceza modernă, franceza scrisă și franceza vorbită – alcătuiesc astfel o rezervă în care Dante se simte liber să aleagă, pentru a răspunde *autenticității dorinței sale*. Această libertate este un lux pe care orice societate ar trebui să-l pună la dispoziția cetățenilor săi: să existe tot atâtea limbi câte dorințe: propunere utopică prin aceea că nicio societate nu este încă pregătită să admită că există mai multe dorințe.

Că o limbă, oricare ar fi ea, nu poate înăbuși o alta; că subiectul ce va să vină trebuie să cunoască, fără remușcări și fără refulări inutile, exultarea de a avea la dispoziție două instanțe lingvistice, că poate vorbi astfel sau altfel, dând glas perversiunilor sale ascunse, și nesupunându-se neapărat Legii.

A se încăpățâna înseamnă a afirma Ireductibilul literaturii: ceea ce, înlăuntrul său, rezistă și supraviețuiește discursurilor-clișeu care o înconjoară: filosofiele, științele, psihologiile; înseamnă să reacționeze ca și cum ar fi incomparabilă și nemuritoare. Un scriitor – și-l subînțeleg prin aceasta nu pe deținătorul unei funcții sau pe servantul unei arte, ci pe subiectul unei practici – trebuie să aibă încăpățânarea pândarului aflat, la răscrucea tuturor celorlalte discursuri, într-o poziție *trivială* în raport cu inocența doctrinelor (*trivialis* este atributul etimologic al prostituetei care așteaptă la răscrucea a trei drumuri). A se încăpățâna înseamnă, în fond, a întreține, față de și împotriva tuturor, forța unei derute și a unei așteptări. Tocmai din cauză că se încăpățânează, scriitura este, deci, obligată să se deplaseze. Căci puterea va sfârși prin a domina plăcerea scriiturii, așa cum se întâmplă cu orice plăcere manipulată și transformată într-un produs gregar, și nu pervers, la fel cum se întâmplă și cu produsul genetic al plăcerii din dragoste din care puterea face să rezulte, cu mult profit, soldați și militanți. A se *deplasa* poate, atunci, însemna: să răsari acolo unde nimeni nu se așteaptă să fii sau, încă și mai radical, să *abjuri* ceea ce ai scris (dar nu și ceea ce ai gândit), atunci când puterea gregară folosește și aservește. Pasolini, de exemplu, a fost forțat să “abjure” (cuvântul îi aparține) cele trei filme ale *Trilogiei vieții*, atunci când a constatat că puterea le confiscă sensul; nu a regretat însă că le scrisese: “Cred, spune el într-un text postum, că, *înainte* de a acționa, nu trebuie niciodată și nicicum să ne temem că vom fi anexați de și la o parte a puterii și a culturii sale. Trebuie

să ne comportăm ca și cum această periculoasă eventualitate nici nu ar exista... Dar cred, de asemenea, că *după* aceea, trebuie să fim conștienți în ce măsură am fost eventual confiscați de putere. Și atunci, dacă sinceritatea sau imperativele noastre interioare au fost aservite sau manipulate, cred că trebuie în mod necesar să găsim curajul să abjurăm”.

A se încăpățâna și a se deplasa țin, așadar, amândouă în egală măsură de o metodă de joc. De aceea, nu trebuie să ne mirăm dacă la orizontul imposibil al anarhiei de limbaj – acolo unde limba încearcă să se elibereze de propria sa putere, de propriul său servilism – găsim ceva ce are o strânsă legătură cu teatrul. Pentru a desemna imposibilul limbii, am citat doi autori: pe Kierkegaard și pe Nietzsche. Amândoi însă au scris; au făcut-o, și unul și celălalt, răsturnându-și identitatea într-un joc în care miza disperată era însuși numele propriu: unul făcând apel la pseudonimie, celălalt, așa cum a demonstrat-o Klossovski, atingând, către sfârșitul vieții scriiturii sale, limitele ultime ale histrionismului. Putem spune, deci, că a treia forță a literaturii, forța sa autentic semiotică, este aceea de a *juca* semnele, mai degrabă decât a le distruge, este aceea de a le pune într-un angrenaj al limbajului, în care piedicile de oprire și lacătele de siguranță s-au defectat, este, în fine, aceea de a institui, înlăuntrul chiar al limbii servile, o adevărată heteronimie a lucrurilor.

Și iată-ne în fața semiologiei.

Trebuie repetat că științele (cel puțin cele despre care știu câte ceva) nu sunt veșnice: sunt valori care cresc și descresc la o Bursă, Bursa Istoriei: în acest sens, este suficient să amintim soarta bursieră a Teologiei, redusă astăzi la un discurs extrem de strâmt, deși altădată era o știință suverană într-atât

încât se așeza în afara și deasupra Septenium-ului. Fragilitatea științelor create de om stă în aceea că sunt științe ale *imprevizibilității* (de unde și eșecurile și neliniștea taxinomică a Economiei) – ceea ce alterează de îndată însăși ideea de știință: probabil că până și știința dorinței, psihanaliza, căreia îi datorăm atât de multe, așa cum, de altfel, îi datorăm și Teologiei, va muri într-o zi, și aceasta pentru că dorința este mai puternică decât interpretarea sa.

Prin conceptele sale operatorii, semiologia, pe care o putem defini canonic ca știința semnelor, a tuturor semnelor, s-a născut din lingvistică. Care lingvistică, ea însăși, ca și economia aproape (comparația nu este deloc nesemnificativă), este pe cale să explodeze, prin sfâșiere, aș spune: pe de o parte, ea este atrasă către un pol formal și, urmând această cale, ca și econometria, se formalizează tot mai mult; pe de altă parte, își atribuie conținuturi din ce în ce mai numeroase și mai îndepărtate de fondul său original; la fel cum obiectul economiei s-a infiltrat astăzi peste tot, în politică, social, cultural, tot la fel, obiectul lingvisticii și-a pierdut limitele: limba, după cum intuia Benveniste, se confundă cu socialul însuși. Pe scurt, fie din prea multă asceză, fie de prea multă foame, gracilă sau dolofană, lingvistica se destructurează. Și această destructurare eu unul o numesc *semiologie*.

Ați observat că, în tot lungul prezentării mele, am trecut pe neobservate de la limbă la discurs, pentru a reveni, uneori, fără să vă previn, înapoi, de la discurs la limbă, ca și cum ar fi vorba de unul și același lucru. Cred, într-adevăr astăzi că, sub semnul pertinentei care este evocată aici, limba și discursul sunt inseparabile, căci alunecă de-a lungul aceleiași axe a puterii. La început, totuși, această distincție, de sorginte saussuriană (materializată în dicotomia Limbă/Vorbire), a fost extrem de utilă; ea a dat semiologiei curajul de a începe; prin această opoziție, puteam reduce discursul, îl puteam mi-

niaturiza în exemplu gramatical, îndrăznind, astfel, să sper că voi putea atrage întreaga comunicare umană în plasa mea, asemeni lui Wotan și lui Loge care-l prind în năvod pe Alberich metamorfozat în brotac. Exemplul însă nu este "realitatea însăși", iar realitatea de limbaj nu se poate rezuma, nu poate fi conținută între limitele unei fraze. Nu doar fonemele, cuvintele și articulațiile sintactice sunt supuse unui regim de libertate supravegheată, determinată de faptul că nu le putem combina oricum; întreaga suprafață a discursului este fixată de o rețea de reguli, de constrângeri, de opresiuni și de represiuni, masive sau vagi la nivelul retoricii, subtile și stridente la nivelul gramatical: limba se revarsă în discurs, discursul se revarsă în limbă, persistă, rând pe rând, unul sub celălalt, ca într-un joc de-a fripta. Distincția între limbă și discurs nu mai apare atunci ca o operație tranzitorie – ceva, la urma urmelor, ce poate fi "abjurat". A fost o vreme când, atins parcă de o surditate progresivă, nu mai auzeam decât un singur sunet, cel al limbii și al discursului amestecate. Și atunci, mi s-a părut că lingvistica lucrează asupra unei mari iluzii, asupra unui obiect pe care voia în mod abuziv să-l curețe și purifice, ștergându-se mai apoi pe mâini în ȋtele discursului, așa cum Trimalcion se ștergea în părul sclavilor săi. Semiologia ar fi, în acest context, acea supapă care atrage impuritățile limbii, rebutul lingvisticii, coruperea imediată a mesajului: ar fi, cu alte cuvinte, nici mai mult nici mai puțin decât dorințele, temerile, grimasele, intimidările, avansurile, efuziunile, protestele, justificările, agresiunile, vocile din care este alcătuită limba activă.

Știu cât de personală este o astfel de definiție. Știu și ce anume mă obligă ea să trec sub tăcere: adică, în mod paradoxal, toată semiologia, cea care încă se caută, dar se și impune deja ca știință pozitivă a semnelor, cea care se dezvoltă în reviste, asociații, universități și centre de studii. Mi se pare însă că ins-

tituirea unei catedre la Colegiul Franței își propune mai puțin să consacre o disciplină, cât mai ales să permită unei anume activități individuale, aventurii unui anume subiect să continue. Or, în ceea ce mă privește, semiologia este parte a unei implicări întru totul pasionale: mi s-a părut (prin anii 1954) că o știință a semnelor ar putea activa critica socială și că Sartre, Brecht sau Saussure s-ar putea reuni în acest proiect; era vorba, de fapt, despre a înțelege (sau a descrie) cum anume o societate produce stereotipuri, adică vârfuri ale ingeniozității, pe care le consumă mai apoi ca pe niște sensuri firești, altfel spus ca pe vârfuri ale obișnuinței. Semiologia (semiologia mea, cel puțin) s-a născut, astfel, dintr-o intoleranță față de acel amestec de rea-credință și de conștiință împăcată care caracterizează moralitatea generală și pe care Brecht a numit-o, atacând-o, Bunul Mod de Folosință. *Limba modificată de putere*: acesta a fost obiectul acestei prime semiologii.

Mai apoi, semiologia însă s-a deplasat, s-a colorat diferit, păstrându-și, totuși, de vreme ce nu există un altul, același obiect de studiu, politic. Această deplasare s-a produs pentru că însăși societatea intelectuală s-a schimbat, fie și numai din pricina rupturii din mai '68. Pe de o parte, cercetările contemporane au modificat și modifică mai departe imaginea critică a subiectului social și, deci, a subiectului vorbitor. Pe de altă parte, s-a adevărit că, în măsura în care mecanismele contestatate se înmulțeau, puterea însăși, în calitate de categorie discursivă, se diviza, se împrăștiă ca o apă care se infiltrează peste tot, fiecare grup opozițional devenind, la rândul său și în felul său, un grup de presiune care confiscă, în nume propriu, chiar discursul puterii, discursul universal: un soi de excitație morală a cuprins atunci diversele straturi politice și, în chiar clipa în care era revendicată exultarea, această revendicare se făcea pe un ton amenințător. Am putut vedea, astfel, majoritatea dezrobirilor – a societății, a culturii, a artei,

a sexualității – enunțându-se sub specia unui discurs al puterii: era slăvită reabilitarea a ceea ce fusese strivit, fără a fi luat în calcul ceea ce însăși această slăvire strivea altundeva.

Dacă semiologia despre care vorbesc a revenit atunci la Text este pentru că, în acest concert al micilor dominări, Textul i-a apărut ca indexul însuși al *dezputernicirii*. El conține în sine forța de a se sustrage departe de vorbirea gregară (cea care se incrustează/se agregă), în chiar clipa în care aceasta încearcă să se reconstituie înlăuntrul său; el împinge tot mai departe – eu însumi am încercat, acum câteva clipe, când am vorbit despre literatură, să descriu și să justific tocmai această învăluire *morganatică* –, respinge aiurea, către un loc neclasat, atopic, dacă putem să ne exprimăm astfel, rupt de *topoi* culturii politizate, “acea constrângere care ne impune să alcătuim concepte, specii, forme, scopuri, legi... acea lume plină de cazuri identice”, despre care vorbește Nietzsche; Textul ridică ușor și temporar această șapă de generalitate, de moralitate, de indiferență (să separăm clar prefixul de radical) care apasă greu asupra discursului nostru colectiv. Literatura și semiologia ajung, astfel, în cele din urmă, să se unească pentru a se corecta reciproc. Pe de o parte, întoarcerea permanentă la textul clasic sau modern, scufundarea frecventă în cea mai complexă dintre practicile semnificante, a se vedea scriitura (atâta timp cât operează plecând de la semne gata făcute), obligă semiologia să lucreze asupra diferențelor și o împiedică să dogmatizeze, să “se coaguleze” – să se considere, fără temei, drept discursul universal. În ceea ce o privește, aplicată textului, perspectiva semiotică obligă la refuzul mitului la care facem deseori apel pentru a salva literatura de la vorbirea gregară care o înconjoară și o presează, cu alte cuvinte, obligă la refuzul mitului creativității pure: semnul trebuie gândit – sau regândit – pentru a fi mai bine deziluzionat.

Semiologia despre care vorbesc este, în același timp, *negativă* și *activă*. Cineva în care s-a zbatut, de-a lungul întregii sale existențe, la bine și la rău, acea blestemăție numită limbaj nu poate să fie decât fascinat de formele vidului său – care este exact contrariul locului efectului său. Semiologia propusă aici este, deci, negativă – sau, mai exact, și oricât de grav ar fi termenul: *apofatică*: nu prin faptul că neagă semnul, ci prin aceea că neagă posibilitatea de a-i atribui acestuia caracteristici pozitive, stabile, anistorice, acorporale, pe scurt: științifice. Acest caracter apofatic determină cel puțin două consecințe, care interesează în mod direct predarea semiologiei.

Prima consecință este că semiologia, limbaj al limbajelor, de la bun început pregătit pentru aceasta, nu se poate institui, totuși, într-un metalimbaj. În chiar momentul când reflectează asupra semnului, ea descoperă că toată relația de exterioritate a unui limbaj cu un altul este, *pe termen lung*, imposibilă: timpul uzează puterea mea de distanțare, o mortifică, făcând din această distanță o scleroză: nu pot fi la nesfârșit *în afara* limbajului, tratându-l ca pe o țință, și în același timp *înăuntrul* său, tratându-l ca pe o armă. Dacă este adevărat că subiectul științei este unul pe care nu-l interesează să fie văzut și dacă însăși această lipsă de spectacol se numește “metalimbaj”, atunci, ceea ce sunt obligat să asum, vorbind despre semne prin semne, este chiar spectacolul acestei bizare coincidențe, al acestui strabism care mă face să semăn cu creatorii teatrului de umbre chinezesc, atunci când ei arată în același timp și mâinile și iepurașul, rața ori lupul cărora le simulează siluetele. Și-apoi, dacă unii profită de această condiție pentru a nega semiologiei care scrie, deci activă, orice raport cu știința, atunci este bine să spunem că noi identificăm metalimbajul și

știința, ca și cum unul ar fi condiția sine qua non a celeilalte, când, de fapt, nu-i este decât semnul istoric, deci recuzabil; or, facem acest lucru printr-un abuz epistemologic, *care începe astfel să se pulverizeze*; ar fi poate vremea să distingem metalingvisticul, o marcă precum multe altele, de științificul ale cărui criterii sunt altundeva (poate că n-ar fi rău să spunem că științificul strict distruge știința care a precedat).

Chiar dacă semiologia are un raport cu știința, ea nu se transformă, totuși, numai pentru aceasta, într-o simplă disciplină științifică (este cea de-a doua consecință a caracterului său apofatic). Care ar fi acest raport? Unul ancilar: ea poate ajuta anumite științe, le poate fi tovarășă de drum, poate propune un protocol operator, de la care fiecare știință să-și specifice diferența corpusului său. Astfel, acea parte a semiologiei care s-a dezvoltat cel mai bine, mă refer la analiza narațiunilor, poate aduce mari servicii istoriei, etnologiei, criticii de text, exegezei, iconologiei (orice imagine fiind, într-un anume fel, o narațiune). Cu alte cuvinte, semiologia nu este o grilă care să permită înțelegerea directă a realului, impunându-i o transparentă generală care să-l facă inteligibil; ea încearcă mai degrabă să aducă uneori realul în prim-plan, afirmând că acest efect este posibil și fără o grilă: ba dimpotrivă, atunci când semiologia se instituie într-o grilă, ea nu mai aduce nimic la suprafață. De aceea spunem că semiologia nu joacă față de nicio disciplină rolul unui substitut: mi-ar fi plăcut chiar, de exemplu, ca semiologia să nu fi luat aici, la Colegiul Franței, locul niciunei alte cercetări, ci, dimpotrivă, să le fi ajutat pe toate, să fi avut drept sediu un soi de catedră mobilă, joker al cunoașterii actuale, asemănător semnului însuși în raport cu orice discurs.

Această semiologie negativă este, paradoxal, o semiologie activă: căci ea se desfășoară în afara morții. Vreau să spun prin aceasta că ea nu se fundamentează pe o "semiophysis", pe o

naturalitate inertă a semnului, și că nu este nicio “semioclas-tie”, adică o distrugere a semnului. Pentru a continua para-digma grecească, ea ar fi, mai degrabă, o *semiotropie*: întoarsă către semn, ea îi este, în același timp, prizonieră, primindu-l, servindu-l și chiar imitându-l, ca într-un spectacol imaginar. Semiologia ar fi, așadar, un fel de artist (și, aici, acest cuvânt nu sună nici glorios, nici disprețuitor: se referă doar la o tipo-logie) care manipulează semnele ca pe-o amăgire conștientă, căreia îi savurează fascinația, dorind ca și ceilalți s-o facă, înțelegând-o în același timp. Semnul – cel puțin semnul pe care actorul de mai sus îl vede – este întotdeauna imediat, reglat de un fel de evidență care-i sare în ochi, ca un declic al Imaginarului – de aceea, semiologia (trebuie din nou să subliniez – semiologia celui care vorbește acum aici) nu este o hermeneutică, ea nu scormonește, ci mai degrabă zugrăvește, *via di porre*, mai degrabă decât *via di levare*. Obiectele sale predilecte sunt textele Imaginarului: narațiunile, imaginile, portretele, expresiile, idiolectele, pasiunile, structurile care, toate, mizează atât pe o aparență de verosimil, cât și pe o in-certitudine a adevărului. Aș numi cu multă plăcere “semio-logie” evoluția operațiilor, evoluție de-a lungul căreia ar fi posibil – ba chiar previzibil – să te joci cu un semn ca și cum ar fi un vâl pictat, mai mult chiar: o ficțiune. Această exultare a semnului imaginar este astăzi posibilă în virtutea anumitor mutații recente, care afectează mai mult cultura decât socie-tatea însăși: un context nou vine să modifice întrebuințarea pe care o putem da forțelor literaturii despre care am vorbit. Pe de o parte și mai înainte de toate, începând cu Eliberarea din ‘45, mitul marelui scriitor francez, depozitar încoronat al tuturor valorilor superioare, s-a epuizat și acum moare încet-ul cu încetul, odată cu ultimii supraviețuitori ai lumii inter-belice; un nou *tip* uman intră acum pe scenă, pe care nu mai știm – sau nu știm încă – cum să-l numim: scriitor? intelectu-

al? scriptor? Oricum, *măiestria* literară dispăre, iar scriitorul nu mai are cu ce se împăuna. Pe de altă parte și ca un al doilea argument, mai '68 a adus în prim-plan criza învățământului: valorile de altădată nu mai sunt transmise, nu mai circulă și nu mai impresionează; literatura s-a desacralizat, instituțiile se văd neputincioase în a o proteja și în a o impune ca model implicit al speciei umane. Aceasta nu înseamnă, dacă vrei, că literatura este distrusă; ci doar că ea nu *mai este păstrată*: a sosit momentul ca ea să părăsească scena. Semiologia literară ar fi atunci acea călătorie care ar permite debarcarea într-un spațiu liber tocmai pentru că nimeni nu-l mai poate reven-dica și pe care nici îngeri, nici dragoni nu-l mai pot apăra; și-atunci, privirea se poate așeza, nu fără perversitate, pe lucruri vechi și frumoase, al căror semnificat este abstract și desuet: o clipă decadentă și profetică în același timp, un moment de apocalipsă blândă, un moment istoric al unei desăvârșite desfătări.

Dacă, deci, în acest învățământ pe care, prin locul pe care-l ocupă, nimic altceva nu vine să-l sancționeze decât fidelitatea auditoriului său, metoda intervine în chip de demers sistematic, ea nu se poate defini drept o metodă euristică, care să-și propună descifrări și rezultate definitive. Metoda nu se poate aplica aici decât limbajului însuși, în lupta sa pentru a demonta orice discurs *care se coagulează*: de aceea, este corect să spunem că această metodă este, la rândul ei, o Ficțiune: propunere deja făcută de Mallarmé, pe vremea când se gândea să pregătească o teză de lingvistică: "Orice metodă este o ficțiune. Limbajul apare ca instrument al ficțiunii, care, la rândul său, își va genera o metodă: limbajul *en abyme*". Ceea ce mi-aș dori să pot reinnoi în fiecare dintre anii care-mi vor fi meniți în această instituție este maniera de a prezenta cursul sau seminarul, maniera de a "ține" cursul fără a-l impune: în aceasta va consta miza mea

metodică, al *quaestio*, punctul de dezbatere. Căci ceea ce poate fi opresiv în cadrul învățământului nu este, în cele din urmă, nici cunoașterea, nici cultura pe care aceasta o pune la bătaie, ci formele discursive prin care propunem toate aceste lucruri. De vreme ce acest curs are drept obiect, așa cum am încercat s-o sugerez deja, însuși discursul înțeles în fatalitatea puterii sale, metoda nu poate realmente să se concentreze decât asupra mijloacelor adecvate zădărniciirii, desprinderii sau, cel puțin, îndulcirii acestei puteri. Și mă conving din ce în ce mai mult, fie scriind, fie predând, că operația fundamentală a acestei metode de abandonare a controlului este, dacă scriem, fragmentarea, iar dacă expunem, digresiunea sau, pentru a folosi un cuvânt neprețuit de ambiguu: *excursul*. Mi-ar plăcea, așadar, ca vorbirea și ascultarea care se vor împleti aici să fie asemănătoare agitației copilului care se joacă în jurul mamei sale, care se îndepărtează de ea și-apoi se întoarce înapoi pentru a-i aduce o pietricică și care, astfel, desenează în jurul unui centru liniștit o întreagă suprafață de joacă, în interiorul căreia pietricica și lâna sunt mult mai puțin importante decât scopul lor, și-anume plăcerea de a dărui din tot sufletul.

Atunci când copilul se agită astfel, el nu face nimic altceva decât să depeze meandrele unei dorințe, pe care o prezintă și reprezintă la nesfârșit. Cred sincer că la originea unui astfel de învățământ trebuie întotdeauna să accepți să așezi o fantasmă, care se poate schimba de la an la an. Ceea ce, o simt profund, poate fi provocator: cum să îndrăznești să vorbești, în cadrul unei instituții, oricât de liberă ar fi ea, despre un învățământ fantasmatic? Și totuși, dacă ne-am oprit doar o clipă la cea mai sigură dintre științele umane, Istoria, cum să nu recunoaștem că ea are un raport continuu cu fantasma? Michelet însuși înțelesese perfect acest lucru: Istoria este, la urma urmelor, istoria unui loc, fantasmatic

prin excelență, și anume corpul uman; plecând de la această fantasmă, legată, în viziunea lui, de reînvierea lirică a corpurilor trecute, Michelet a putut face din Istorie o imensă antropologie. Stiința poate, deci, naște fantasme. Or, profesorul, atunci când hotărăște în fiecare an sensul călătoriei sale, se întoarce inevitabil la o fantasmă, recunoscută sau implicită; numai astfel el deviază de la ruta pe care sigur te-ai fi așteptat să-l întâlnești, loc întotdeauna al Tatălui, fără îndoială mort ceva mai departe; căci numai fiul are fantasme, deci numai fiul este viu.

Mai zilele trecute am recitit romanul lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*. Această carte pune în scenă o boală pe care o cunosc prea bine, tuberculoza; prin lectură, am adunat în conștiința mea trei momente ale acestei boli: momentul anecdotic, romanesc, plasat înainte de războiul din 1914, momentul propriei mele boli, prin anii 1942, și momentul actual, când această maladie, învinsă de chimioterapie, nu mai are nimic înfățișarea înspăimântătoare de altădată. Or, tuberculoza pe care am trăit-o eu este, cu foarte mici diferențe, tuberculoza din *Muntele vrăjit*: cele două momente se confundau, la fel de îndepărtate de propriul meu prezent. Mi-am dat atunci seama cu mirare (singure evidențele mai pot uimi) că *propriul meu trup era istoric*. Într-un anume sens, trupul meu este contemporanul lui Hans Castorp, eroul din roman; trupul meu, care nu era pe atunci încă născut, avea deja 20 de ani în 1907, anul în care Hans a intrat și s-a instalat în "țara de sus", trupul meu este cu mult mai bătrân decât mine, ca și cum am păstra în noi mereu vârsta spaimelor sociale cu care, grație întâmplărilor vieții, am luat contact. Dacă vreau, deci, să trăiesc, trebuie să uit că trupul meu este istoric, trebuie să

mă afund în iluzia că sunt contemporan cu tinerele trupuri prezente și nu cu propriul meu trup, trecut. Pe scurt, periodic, trebuie să renasc, să mă fac mai tânăr decât sunt. La 51 de ani, Michelet începea o *vita nuova*: o nouă operă, o nouă dragoste. Mai în vârstă decât el (se înțelege, sper, că această paralelă o fac din afecțiune), și eu intru într-o *vita nuova*, însemnată astăzi de acest loc nou și de această ospitalitate nouă. Am de gând însă să mă las purtat de forța oricărei vieți care trăiește: uitarea. Există o vârstă la care înveți ceea ce știi; și mai vine-apoi o alta când predai ceea ce nu știi: aceasta se numește *a căuta*. Vine, în sfârșit, o vârstă a unei alte experiențe: aceea a *dezvățului*, când lași să lucreze schimbarea imprevizibilă pe care uitarea o impune sedimentării cunoașterilor, culturilor, credințelor pe care le-ai străbătut. Această experiență are, cred, un nume ilustru și demodat, pe care-l voi folosi aici fără complexe, la chiar întretărirea drumurilor etimologiei sale: *Sapientia*: nicio putere, puțină cunoaștere, puțină înțelepciune și, dacă e posibil, cât mai multă *savoare*.

Cuprins

1. Plăcerea textului.....	5
2. Roland Barthes despre Roland Barthes	59
3. Lecția	201

În seria de autor

Roland BARTHES

- Gradul zero al scriiturii

Noi eseuri critice

- Eseuri critice



24.00

Roland BARTHES

Plăcerea textului

Roland Barthes despre Roland Barthes

Lecția

Textul pe care-l scrieți trebuie să-mi dea dovada că *mă dorește*. Această dovadă există: este scriitura. Scriitura este acest lucru: știința desfătărilor limbajului, kāmāsutra sa (nu există decât un tratat al acestei științe: scriitura însăși).



CARTIER

ISBN 978-9975-79-400-8



9 789975 794008 >